DIE METRIK
DER KLEINEREN ALTHOCHDEUTSCHEN REIMGEDICHTE

(EINLEITUNG UND LUDWIGSLIED)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

PAUL HABERMANN

AUS ASCHERSLEBEN

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1909

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544709_0163

DIE METRIK
DER KLEINEREN ALTHOCHDEUTSCHEN REIMGEDICHTE

(EINLEITUNG UND LUDWIGSLIED)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

PAUL HABERMANN

AUS ASCHERSLEBEN

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1909

Referent: Prof. Dr. Strauch.

Mit Genehmigung der Fakultät gelangt hier nur ein Teil der eingereichten Arbeit (Einleitung und Ludwigslied) zum Abdruck. Vollständig erscheint sie im Verlage von Max Niemeyer, Halle a. S.

I. Beschreibender Teil.

Einleitung.

Die Bedeutung der kleineren ahd. Reimgedichte für die Verslehre. Geschichte der Forschung.

Die Metrik der kleineren ahd. Reimgedichte ist früher wenig beachtet worden, da Otfrids Werk als das umfangreichste, älteste und am besten überlieferte ahd. Reimdenkmal genügend Material für die Erkenntnis des ahd. Reimverses zu bieten schien. Die moderne Verslehre dagegen hat gerade an diesen kleineren Gedichten aus zwei Gründen ein besonderes Interesse.

Seitdem sich die metrische Forschung von der schematischen und papiernen Betrachtungsweise des Verses befreit hat und dazu übergegangen ist, den gesprochenen Vers und seinen Klang zu beobachten, ist sie darauf aufmerksam geworden, dass das gleiche Metrum in verschiedenen Gedichten verschiedene Gehörseindrücke hervorruft, dass es mannigfache Stilarten hat. Stimmlage, Klangfarbe, Melodie, feinere Schwereabstufung von Hebungen und Senkungen, Gliederung u. a.[1]) sind die Mittel, denen der Vers solche Stilverschiedenheit verdankt. Diese für den Charakter jedes Verses bedeutsamen Eigenschaften machen sich bei gutem, sinn- und stilgemässem Vortrag einer Dichtung deutlich bemerkbar; sie haften dem Texte des Gedichtes gleichsam an. Der Dichter, der bei der Conception und Ausgestaltung seiner Dichtung von einer rhythmisch-melodischen Stimmung ergriffen ist, prägt sie dem Texte seines Gedichtes durch entsprechende Wortwahl in dem Lautbestande ein. An der Hand des Textes kann sich der Leser

[1]) Saran, Deutsche Verslehre, München 1907, S. 2/3.

in diese Stimmung einfühlen; er muss sie beim Vortrag deutlich zur Geltung bringen, wenn das Gedicht seine Wirkung nicht verfehlen soll.

Er muss dazu allen Einwirkungen, die vom Texte auf seine Person ausgehen, willig folgen und sich durch scharfe und vergleichende Beobachtung aller unwillkürlichen Reaktionen, die beim unbefangenen und lauten Lesen des Textes eintreten, eine Art von „Vortragsschlüssel" herstellen.[1]) Je mehr sich der Leser auf diese Weise dem vom Dichter gewollten, der betreffenden Dichtung allein zukommenden Versklang nähert, um so grösser wird auch die Wirkung des Gedichtes auf die Zuhörer. Diese feineren Klangunterschiede geben erst dem Verse das Leben und den Stilcharakter, der dem Stimmungsgehalte der betreffenden Dichtung entspricht. Für den ahd. Reimvers bieten nun gerade die kleineren gereimten Gedichte mit ihren verschiedenen Stimmungsgehalten die Möglichkeit, einige seiner Stilarten zu beobachten. (Der Klang des ahd. Reimverses im allgemeinen gewinnt dadurch erhöhte Bedeutung, dass der ahd. Dichter völlig für das Ohr dichtete). Folgende Reimdenkmäler sollen auf die Stileigenschaften ihres Verses hin untersucht werden: Ludwigslied, Petruslied, Christus und die Samariterin, Augsburger Gebet, Gebet des Sigihart, Psalm 138, die Verse aus Notkers Rhetorik, De Heinrico und Memento mori. Das Georgslied habe ich unberücksichtigt gelassen, da es infolge seiner Überlieferung textkritische Schwierigkeiten bietet, deren Behandlung über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde. (Zu Ratperts Lobgesang s. unten.) Der Text der Reimgedichte ist mit wenigen Abweichungen, die in den Anmerkungen begründet sind, nach Braune, Ahd. Lesebuch, 6. Aufl. 1907 gegeben. Die Lesarten der Handschriften sind in allen Fällen berücksichtigt, doch nur dann in den Anmerkungen erwähnt, wenn sie für die vorliegende Untersuchung Bedeutung haben. Auch in der Ansetzung der Vokalquantitäten bin ich Braune, Ahd. Lesebuch [6] gefolgt. Ich bezeichne die Länge resp. Kürze eines Vokales darum nur dann, wenn ich von Braunes Ansetzung aus melodischen Gründen abweiche.

[1]) Sievers, Zur älteren Judith; Prager Deutsche Studien Heft 8, S. 181.

Noch in einer andern Hinsicht können besonders diese kleineren Denkmäler für die metrische Forschung Bedeutung gewinnen. Da sie sich auf die Zeit vom 9.—11. Jahrhundert verteilen, so gilt es auch zu untersuchen, ob sich in dieser Zeit die metrische Form des ahd. Reimverses stets unverändert erhalten hat, oder ob sich nicht vielmehr durch den zunehmenden Einfluss des Sprachaccentes eine Entwicklung bemerkbar macht, die von dem streng spondeischen, dem orchestischen Urmetrum noch verhältnissmässig nahestehenden ahd. Vierer (vergl. Petruslied) ihren Ausgang nimmt und zu dem freien frühmhd. Reimverse hinführt. Diese Entwicklung müsste erkennbar sein an dem immer häufigeren Auftreten von Hebungsauflösungen, an dem Zunehmen von Brechungserscheinungen und an der wachsenden Füllung der Senkungen, besonders auch der Auftaktsenkungen.[1]) Dütschke[2]) hat auf diese Möglichkeit des Zusammenhanges zwischen dem frühmhd. und dem ahd. Reimverse bereits hingewiesen, während Wilmanns[3]) und Hirt[4]) den frühmhd. Reimvers für einen unmittelbaren Nachkommen des Alliterationsverses halten. Nach der metrischen Behandlung des Annoliedes indessen durch Eberhardt[5]) kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass die frühmhd. Reimverse vierhebig zu lesen und als Fortsetzung des ahd. Reimverses anzusehen sind. Immerhin wäre der Nachweis einer wirklichen, metrischen Entwicklung vom 9.—11. Jahrhundert eine neue Stütze dieser Ansicht. Leider ist die Zahl der erhaltenen ahd. Denkmäler zu gering, um ein anschauliches Bild dieser Entwicklung geben zu können; doch werden sich deren Anzeichen in den einzelnen Gedichten bald mehr, bald weniger bemerkbar machen.

Für die Chronologie der einzelnen Gedichte darf jedoch die geringere oder grössere Anzahl von Hebungsauflösungen, mehrsilbigen Senkungen etc. nicht ohne weiteres benutzt werden. Denn nachdem eine neue Form einmal Aufnahme in den ahd. Vers gefunden hatte, konnte sie als Stilmittel

[1]) Saran, Deutsche Verslehre S. 252.
[2]) Die Rythmik der Litanei. Halle 1889. S. 7.
[3]) Der altdeutsche Reimvers. Bonn 1887. S. 144.
[4]) ZfdA. 38, 304 ff.
[5]) PBB. 34, 1 ff.

je nach dem Stimmungsgehalte der betreffenden Dichtung mehr oder weniger Anwendung finden. Es bedarf noch anderer als nur metrischer Kriterien, eine sichere Chronologie festzustellen.

Den verschiedenen Stilarten des ahd. Reimverses und seiner allmählichen Entwicklung zu freieren Formen haben die bisherigen Arbeiten über die Metrik der ahd. Reimgedichte keine Beachtung geschenkt.

Ernst Siegfried steht in seiner kurzen Abhandlung „Zur Metrik der kleineren gereimten ahd. Gedichte“ 1887 noch völlig auf dem Lachmannischen Standpunkte. Er untersucht das Hauptgesetz der deutschen Metrik, dass Wort- und Versaccent zusammenfallen müsse, in seiner Anwendbarkeit auf die kleineren Gedichte und findet, dass nur solche Worte für höher betont zu erachten seien als die voraufgehende tieftonige Silbe, die nach den allgemeinen Regeln über das Fehlen der Senkung überhaupt Hebung und Senkung zu füllen fähig seien. Dann behandelt er das Verhältnis der Reimgedichte zu dem von Lachmann aufgestellten Gesetze, dass Hebungen wie Senkungen entweder von Natur einsilbig seien, oder doch durch irgend ein, sei es in der Volkssprache selbst begründetes (Verschmelzung) oder dem Taktgefühl der Dichter überlassenes Kunstmittel (Verschleifung) einsilbig werden müssen, und schliesst sich dabei völlig Lachmanns Ansichten an. Auch die Frage des Hiatus wird behandelt und seine Tilgung durch Synalöphe (die Grundlage des neu entstehenden Vokals bildet der zweite durch Schwächung des auslautenden Vokals) oder durch Synärese (die Grundlage bildet der erste Vokal) oder durch Apokope in allen Fällen empfohlen, selbst wenn dadurch Senkungsausfall entstehen sollte, da das deutsche Ohr zur Zeit Otfrids durch das unvermittelte Zusammentreffen zweier Vokale in höherem Grade als durch das Fehlen der Senkung verletzt worden sei. Unbedingt erforderlich aber sei die Elision, wenn dadurch Verschleifung auf der Hebung oder Senkung vermieden werden könne. Als letztes und gewaltsamstes Mittel zur Vereinfachung einer ursprünglichen zweisilbigen Senkung wird dann noch die Ausstossung eines Vokals zwischen zwei Konsonanten oder selbst die Synkope mehrerer Laute angewendet.

Weit wichtiger als diese Arbeit sind die Bemerkungen über die kleineren Reimgedichte, die W. Wilmanns seinen Untersuchungen über den altdeutschen Reimvers (Heft 3 der Beiträge zur Geschichte der ält. deutsch. Litteratur; Bonn 1887) als Anhang hinzugefügt hat. Wilmanns behandelt hier die Betonungsverhältnisse der Stamm- und Bildungssilben sowie der Composita in den kleineren Reimgedichten und die Verteilung der verschiedenen Wortformen (´, ´ ⏑, ´ – ⏑ etc.) auf die einzelnen Takte des Verses. Auch das Auftreten zweisilbiger Senkungen nach langer und kurzer Stammsilbe (diese = Auflösung der Hebung) in den ersten drei Takten wird untersucht und festgestellt, dass sich Otfrid in dieser Beziehung grössere Freiheiten gestattet.

Auch in Müllenhoff-Scherers „Denkmäler deutscher Poesie und Prosa“ 3. Ausgabe von E. Steinmeyer, Berlin 1892 finden sich gelegentlich metrische Erörterungen über einzelne Verse, auf die bei der Behandlung der einzelnen Gedichte eingegangen wird. Ferner lässt es R. Koegel, Geschichte der deutschen Litteratur, Strassburg 1894—97 an metrischen Bemerkungen nicht fehlen. Der Behandlung der kleineren Reimgedichte fügt Koegel eine Aufzählung der in ihnen vorkommenden Verstypen hinzu. Mit einigen Stellen der kleineren Reimdenkmäler befassen sich auch H. Paul, Deutsche Metrik [2] 1905 und Fr. Kauffmann, Deutsche Metrik [3] 1907 bei der Behandlung des ahd. Reimverses, ferner R. Hügel, Über Otfrids Versbetonung 1869, S. 48/49 und A. Heusler, Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst 1891, S. 56/57. Die Entwicklung des ahd. Reimverses zu freieren Formen und die Ausbildung verschiedener Stilarten betont Fr. Saran, Deutsche Verslehre 1907, § 29—31, dessen Terminologie ich mich anschliesse.

Die im folgenden mitgeteilten Beobachtungen über Klang, Melodie und Rhythmus des ahd. Reimverses in den einzelnen Gedichten sind in häufigen, eingehenden Leseproben gemacht, die Herr Professor Saran mit mir und anderen abgehalten hat. Herr Professor Saran hat mich dabei stets auf Klangunterschiede und melodische Besonderheiten (s. die Anmerkungen) der einzelnen Denkmäler hingewiesen. Ausserdem hat Herr Professor Saran auch die Übertragungen, auf denen die Statistik beruht, mehrere Male durchgesehen. Die Anlage

der Statistik ist mit einigen Abweichungen aus der Arbeit Eberhardts über die Metrik des Annoliedes (PBB. 34, 1 ff.) übernommen.

Die Metrik der einzelnen ahd. Reimgedichte.

1. Das Ludwigslied.

Einan kuning uueiz ih, Heizsit her[1] Hluduig[2],

Ther gerno gode thionot: Ih uueiz her imos lonot.

Kind uuarth her faterlos, Thes uuarth imo sar buoz:

Holoda inan truhtin, Magaczogo uuarth her sin.

Gab her imo dugidi, Fronisc githigini,

Stuol hier in Vrankon. So bruche her es lango!

Thaz gideilder thanne Sar mit Karlemanne,

Bruoder sinemo, Thia czala uuunniono.

---

[1]) *her, er* fordern Zungen-*r*. Zäpfchen-*r* würde das Pronomen sowohl als Senkung wie als Hebung zu tief herunterdrücken. In Reihe 40a erscheint das Pronomen in der Hebung als *hê*, was hier melodisch ohne Anstoss ist.

[2]) Das *h* im Anlaute dieses Eigennamens ist nicht mehr zu sprechen. Es würde die Hebung zu tief herunterdrücken. In den endungslosen Formen des Eigennamens ist das *i* gekürzt zu lesen, weil bei *î* das Schlussintervall zu klein sein würde; in den flectierten ist es *î* geblieben (vergl. Reihe 22a).

[3]) Über die Hebungsverteilung in dieser Reihe ist viel gestritten. Vgl. Lachmann, Ahd. Betonung S. 266; Müllenhoff, De carmine Wessofontano pag. 13; R. Hügel, Über Otfrids Versbetonung S. 39; MSD. II, 72;

So thaz uuarth al gendiot, Koron uuolda sin god,

Ob her arbeidi So jung tholon mahti.

Lietz her heidine man Obar seo[1]) lidan,

Thiot Vrancono Manon sundiono.

Sume sar verlorane Uuurdun[2]) sum erkorane.

Haranskara tholota Ther er misselebeta.

Ther ther thanne thiob uuas, Ind er thanana ginas,

Nam sina vaston: Sidh uuarth her guot man.

Sum uuas luginari, Sum skachari,

Sum fol loses, Ind er gibuozta sih thes.

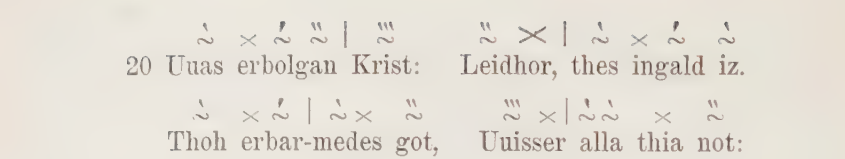
Kuning uuas ervirrit, Thaz richi al girrit,

Schade, Germ. XIV, 43. Die Entscheidung gibt die Versmelodie; *brúoder sínemò* würde diese falsche Melodiekurve zeigen:

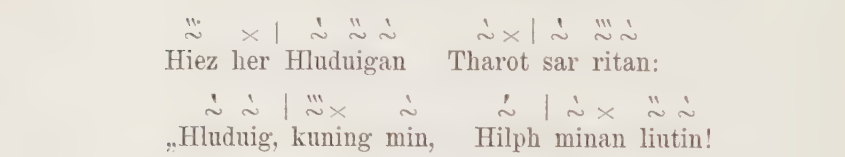
während *brúoder sínemò* die richtige Melodie ergibt. Die Nachstellung beschwert das Pronomen, und so rechtfertigen sich die drei Hebungen darauf. (Saran, Deutsche Verslehre S. 251). Mit Hebungsverkürzung liest auch Sievers diese Reihe.

[1]) Lies: *sêo* noch mit ziemlich offenem *e*, ebenso *êr* (Reihe 14 b) und überhaupt *ê*<**ai*, da sonst die betreffenden Silben zu hoch liegen.

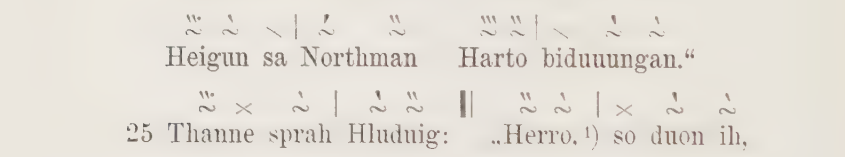
[2]) Keine Brechung; eine Konstruktion *ἀπὸ κοινοῦ*. (MSD. II, 72).



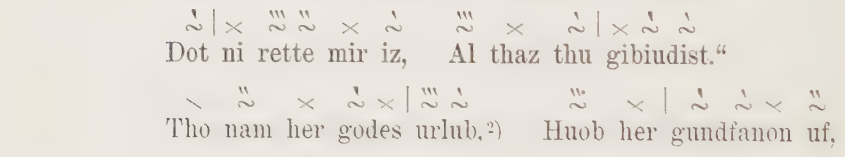
Uuas erbolgan Krist: Leidhor, thes ingald iz.



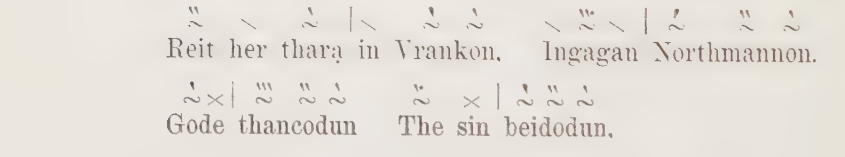
Thoh erbar-medes got, Uuisser alla thia not:



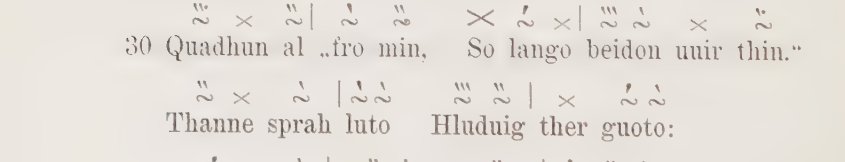
Hiez her Hluduigan Tharot sar ritan:



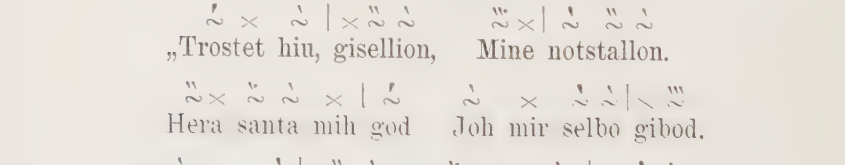
„Hluduig, kuning min, Hilph minan liutin!



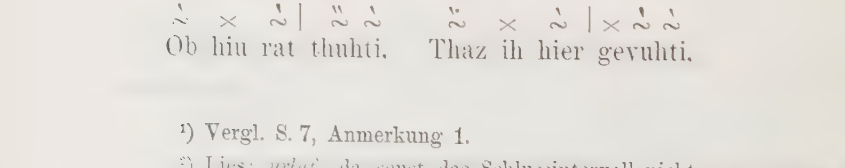
Heigun sa Northman Harto biduuungan.“



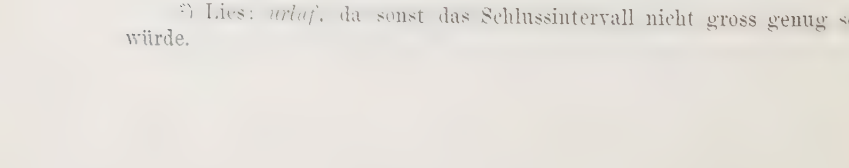
Thanne sprah Hluduig: „Herro,[1]) so duon ih,



Dot ni rette mir iz, Al thaz thu gibiudist.“



Tho nam her godes urlub,[2]) Huob her gundfanon uf,



Reit her thara in Vrankon, Ingagan Northmannon.

Gode thancodun The sin beidodun,

Quadhun al „fro min, So langa beidon uuir thin.“

Thanne sprah luto Hluduig ther guoto:

„Trostet hiu, gisellion, Mine notstallon.

Hera santa mih god Joh mir selbo gibod,

Ob hiu rat thuhti, Thaz ih hier gevuhti.

[1]) Vergl. S. 7, Anmerkung 1.

[2]) Lies: *urlaf*, da sonst das Schlussintervall nicht gross genug sein würde.

Mih selbon ni sparoti, Uncih hiu gineriti.

Nu uuillih thaz mir volgon Alle godes holdon.

Giskerit ist thiu hieruuist So lango so uuili Krist:

Uuili her[1]) unsa hinavarth, Thero habet her giuualt.

So uuer so hier in ellian Giduot godes uuillion,

Quimit he gisund uz, Ih gilonon imoz;

Bilibit her thar inne, Sinemo kunnie.“

Tho nam er skild indi sper, Ellianlicho reit her:

Uuolder uuar errahchon[2]) Sina uuidarsahchon.

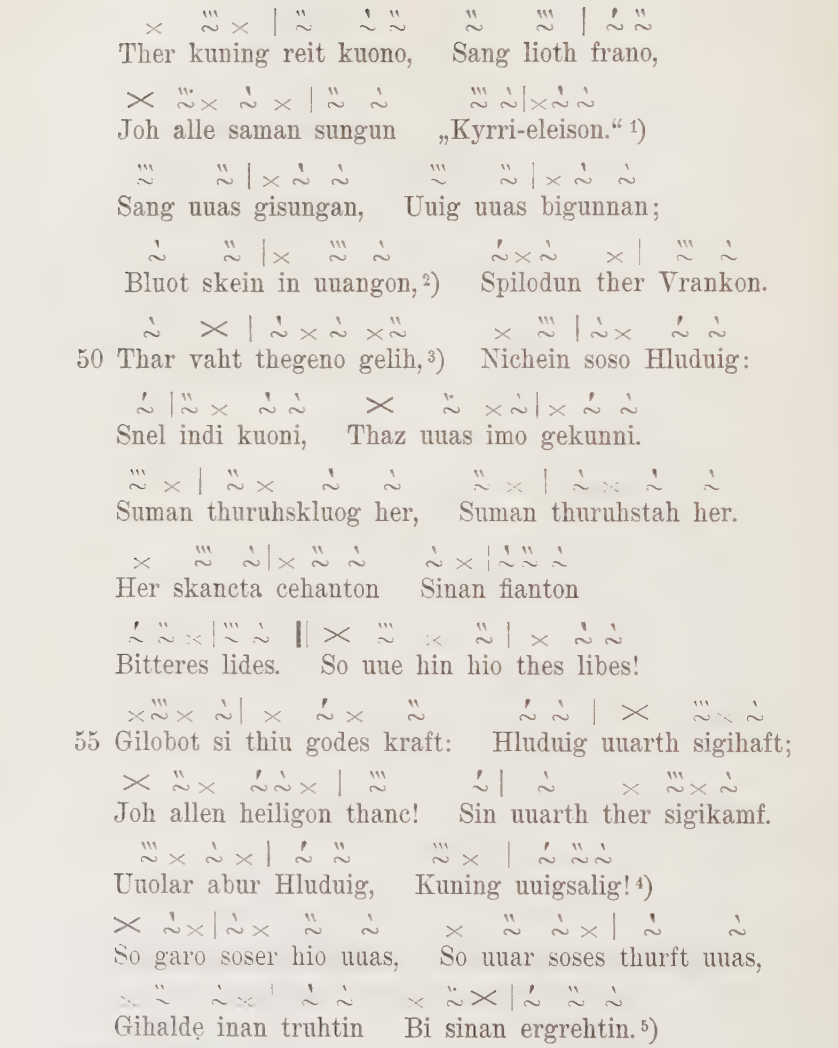
Tho ni uuas iz burolang, Fand her thia Northman.

Gode lob sageda, Her sihit thes her gereda.

---

[1]) Mit Hebungsauflösung liest auch Sievers diese Reihe; *uuîler* würde zu hoch liegen. Vergl. auch Lachmann, Ahd. Betonung S. 258; MSD. II, 73.

[2]) Seit Wackernagels Vorgang (Altd. Leseb. 1839) ist hier als einzige Abweichung von der Überlieferung *sînan* für *sîna* (Hds.) von allen Herausgebern in den Text aufgenommen. Da *uuâr* (das Wahre, die Wahrheit) als Über-Hebung betont zu hoch liegen würde, so sehe ich in *uuâr* mit Erdmann (ZfdPh. 24, 317) das indefinite Pronomen und folge Erdmanns Erklärung und Übersetzung dieser Stelle: Er wollte irgendwo seine Widersacher zur Rechenschaft fordern. Diese Übersetzung bietet einen weit kräftigeren Sinn als: er wollte seinen Widersachern (die) Wahrheit sagen. Dass der Ort der Rechenschaftsabnahme noch unbestimmt gelassen wird, passt ferner vollkommen dazu, dass erst 44ff. der König die gesuchten Feinde findet. (Erdmann a. a. O.) Die Form *sîna* wird (trotz 32b: *mînc*) erhalten bleiben müssen, da *sîne* zu dünn klingen und *-e* zu hoch liegen würde.



Ther kuning reit kuono, Sang lioth frano,
Joh alle saman sungun „Kyrri-eleison.“ [1])
Sang uuas gisungan, Uuig uuas bigunnan;
Bluot skein in uuangon,[2]) Spilodun ther Vrankon.
Thar vaht thegeno gelih,[3]) Nichein soso Hluduig:
Snel indi kuoni, Thaz uuas imo gekunni.
Suman thuruhskluog her, Suman thuruhstah her.
Her skancta cehanton Sinan fianton
Bitteres lides. So uue hin hio thes libes!
Gilobot si thiu godes kraft: Hluduig uuarth sigihaft;
Joh allen heiligon thanc! Sin uuarth ther sigikamf.
Uuolar abur Hluduig, Kuning uuigsalig![4])
So garo soser hio uuas, So uuar soses thurft uuas,
Gihaldę inan truhtin Bi sinan ergrehtin.[5])

[1]) Vergl. auch Anmerkung 4 zum Petrusliede.

[2]) Keine Brechung; die Teile des Kampfes werden poetisch auseinandergelegt.

[3]) Lies: *thegenogelīh.*

[4]) Lies: *wigsâlīg.* Von allen Vorschlägen zur Ergänzung des lückenhaft überlieferten Verses genügt nur dieser von I. F. Willems (Elnonensia 1845) der Melodik und Rhythmik des Ludwigsliedes. (Vergl. MSD. I, 27).

[5]) Vergl. S. 7 Anmerkung 1.

Das Ludwigslied muss zwischen dem 3. August 881 (dem Tage der Normannenschlacht bei Saucourt) und dem 5. August 882 (dem Todestage Ludwigs III. von Westfranken) entstanden sein. Da der Verfasser, wie es scheint, unter dem unmittelbaren Eindruck des frohen Ereignisses dichtete, so wird man das Reimdenkmal noch dem Jahre 881 zuweisen dürfen.[1]) Durch diese genaue Datierbarkeit, die, Otfrids Werk ausgenommen, bei keinem andern ahd. Reimgedichte möglich ist, gewinnt das Ludwigslied für die Geschichte des ahd. Reimverses erhöhte Bedeutung.

Der Verfasser war ohne Zweifel ein Geistlicher, sein Dialekt rheinfränkisch mit niederrheinischen Anklängen, die vielleicht auf seine heimatliche Mundart hindeuten.[2])

Das Verständnis der Schallform des Ludwigliedes ist z. T. abhängig von der Beantwortung der Frage, welche Absicht der Dichter mit seinem Werke verfolgte. Ich gehe darum kurz auf den Gehalt des Ludwigsliedes ein, zumal die Ansichten darüber verschieden sind.[3])

Nur mit kurzen, knappen Worten erwähnt der Dichter die geschichtlichen Vorgänge vor der Schlacht und die Ereignisse in der Schlacht selbst. Keine Kampfscene wird ausführlich geschildert, tatsächliche Angaben über die Schlacht fehlen ganz. H. Meyer, Jahrbuch des Vereins für ndd. Sprachforschung Bd. 23, S. 73 glaubt darum annehmen zu dürfen, dass das Gedicht sogleich nach der Schlacht in einem der flandrischen Klöster, die in den vorhergehenden Jahren unter den Raubzügen der Normannen schwer zu leiden gehabt hätten, in dem stürmischen Jubel über die Niederlage des für unbesieglich gehaltenen Feindes entstanden sei, ohne dass der Dichter nähere Kunde von den Vorgängen in der Schlacht selbst gehabt habe. Ich halte diese Ansicht nicht für wahrscheinlich, glaube vielmehr, dass sprachliche Kriterien und die Lobeserhebungen auf Ludwig Gründe dafür sind, den

[1]) Koegel Litgsch. I, 2, 87. Kelle, Gesch. der deutschen Litteratur I, 176.

[2]) Koegel a. a. O. P. Meyer, Das Ludwigslied und Otfrids Evangelienbuch. (Programm) Hamburg 1904.

[3]) Seemüller, Studien zur altdeutschen Historiographie, Festgabe für Heinzel S. 330 ff.

Dichter in einer Person suchen zu können, die dem Königshofe nahe stand.[1]) Dem Verfasser des Ludwigsliedes kam es überhaupt nicht darauf an, eine historisch genaue Schilderung der Schlacht zu geben. Mit grosser Kraft betont er vielmehr den religiösen Grundgedanken, der das ganze Lied durchzieht: Gottes Wirken und Walten in der Welt zu zeigen, daran ist ihm hauptsächlich gelegen. Deshalb stellt er Gott in den Mittelpunkt der Handlung und erklärt alles Geschehen als durch Gottes Willen hervorgerufen. Der Dichter will also seine Zuhörer von der Macht Gottes überzeugen. Es soll ihnen eingeschärft werden, dass Gott den Gang aller Ereignisse beherrscht. Zur Einkleidung dieser Absicht bot das historische Ereignis der Normannenschlacht einen sehr geeigneten Stoff, denn es musste in der Tat die Besiegung dieses gefürchteten Feindes und die Errettung aus schwerer Not nur als durch Gottes Hilfe möglich erscheinen. Die Stimmung der Zuhörer kam also der religiös und kirchlich belehrenden Absicht des Dichters entgegen.

Aber auch sittliche Wirkungen erstrebt der geistliche Verfasser des Ludwigsliedes. Gott lohnt allen, die ihm dienen, und straft die, die sich von ihm abwenden. Die Wahrheit dieses Satzes will der Dichter durch die historischen Ereignisse seinen Zuhörern beweisen, die daraus eine Lehre ziehen sollen.

Nicht also ein historisches Lied beabsichtigt der Dichter mit dem Ludwigsliede zu geben, sondern er will erbaulich und sittlich wirken, indem er an dem Beispiele des Königs zeigt, dass Gott alles in der Welt nach seinem Willen zu lenken vermag und denen hilft, die ihm dienen. Daneben spricht aber auch Begeisterung für Ludwigs Kriegstaten aus den Worten des Dichters. Die Tapferkeit in der blutigen Schlacht weiss der geistliche Verfasser ebenso zu würdigen wie Ludwigs Gehorsam gegen Gott. Mit innerer Teilnahme und in kräftiger, lebendiger Ausdrucksweise (Dialog, stilistische Inversionen) erzählt er uns den Lebenslauf Ludwigs bis zu der ruhmvollen Besiegung der Normannen. Möge Gott den König auch ferner kampf- und hilfsbereit erhalten, das ist der sehnliche Wunsch des Dichters.

[1]) Koegel, Litgsch. I, 2, 83. Kelle, Litgsch. I, 176.

Dieser Stimmungsgehalt kommt in der Schallform des Ludwigsliedes deutlich zum Ausdruck. Die Anzeichen der eindringlichen Sprechart stellen sich in hohem Masse ein.

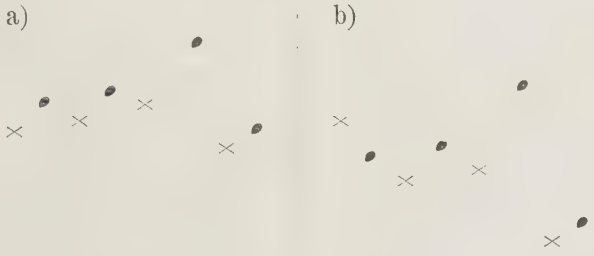
Die Stimmlage ist für meine Stimme (Bariton) ziemlich hoch.[1]) Die Spitze der Melodiekurve in der ersten Vorderreihe jeder Strophe (s. u.) liegt der obern Grenze meines Stimmumfanges bereits sehr nahe. Für eine Tenorstimme bietet das Ludwigslied aber keine Schwierigkeit. Herrn Professor Saran liegt es daher bequem: nur die letzte Kette dreikettiger Strophen empfindet er bereits als tief. Die Klangfarbe ist gemischt. Einerseits ist sie etwas schmetternd und kalt, metallisch fest und von einer ziemlich gleichmässigen, gewissen gepressten Härte; doch fehlt auch eine Beimischung von Wärme und dunkle Färbung nicht. Instrumental kann sie als Mischung von Klarinetten- und Trompetenton bezeichnet werden. Die Grundstellung des Stimmorganes ist etwa die bei der Aussprache eines hellen a angewendete. Die Laute sind infolge tiefen Kehlkopfstandes und durch die Neigung, die ganze Zunge nach hinten zu ziehen, ein wenig gutturalisiert. Ein leichtes Knarren der Stimme — es vergleicht sich der „Rauhigkeit" des Klarinettentones — macht sich beim Vortrage des Liedes bemerkbar. Die Articulation geschieht mit mässig straff gespannter Muskulatur. Die Stimmart ist Vollstimme. Die stimmlosen Laute neigen ein wenig zur Aspiration, der Stimmton der stimmhaften Konsonanten wird bei den Hebungen zur Dehnung des Silbenkammes benutzt. Die rhythmischen Glieder werden durch das leichte Staccato der Silben von einander getrennt. Der Atemdruck ist nicht übermässig stark. Meist wird der Einschnitt in der Lanke benutzt, um neuen Atem zu schöpfen. Die Klangfülle ist nicht sehr gross.

[1]) Sievers unterscheidet bei der Stimmlage und bei der Melodie eine niederdeutsche und eine hochdeutsche Intonation und ist der Meinung, dass ein ndd. Leser beim Vortrag des gleichen Gedichtes die entgegengesetzte Stimmlage anwendet wie ein hd. Leser. Nach den in seiner Abhandlung „Zur älteren Judith" gegebenen Proben würde ich der ndd. Intonation folgen. Ich bin in Aschersleben geboren und habe auch dort die Schule besucht. Ob eine derartige Unterscheidung indessen völlig gerechtfertigt ist, scheint noch nicht ganz sicher zu sein. — Unter gewöhnlichen Umständen spreche ich etwa um g herum. Vergl. Saran, Deutsche Verslehre, S. 119.

Bei häufigerem, unmittelbar hintereinander wiederholten lautem, stilgemässem Lesen tritt leicht eine Ermüdung meines Sprachorganes ein. Das hat seinen Grund in Verhältnissen, die neuerdings O. Rutz in seinem Buche „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“ München 1908 eingehend dargelegt hat. Rutz zeigt, dass die Klangfarbe nicht nur von der Muskulatur des Sprachorgans ausgeht, sondern in hohem Masse durch die Einstellung der Rumpfmuskulatur beeinflusst wird. Jede der allgemeinen Gemütseigenschaften ist mit einer bestimmten Ausdrucksbewegung der Rumpfmuskeln verbunden und erzeugt dadurch einen besonderen Stimmklang als ihren Ausdruck, ihre Ausdruckstongebung. Es müsste nun beim Lesen eines Gedichtes der dem Texte inneliegende Stimmungsgehalt ohne weiteres die Ausdrucksbewegung der Rumpfmuskulatur hervorrufen, die die für den Stimmungsgehalt des Gedichtes passende Klangfarbe zur Folge hat. Das ist jedoch gewöhnlich nicht der Fall. Jeder Mensch pflegt an der Rumpfmuskeleinstellung festzuhalten, die zu der Eigenart seiner Gemütsbewegung gehört. Demnach haftet auch seiner Stimme unter gewöhnlichen Umständen etwas Gleichbleibendes im Klange an. Der Text fordert aber mit solcher Gewalt die ihm zukommende Klangfarbe, dass der Leser diese doch, nun allerdings auf nicht naturgemässe Weise, durch die Einstellung der Muskulatur seines Sprachorganes zu erreichen sucht, die allein von der Natur nicht dazu befähigt ist. Er verlangt mit einer unpassenden Rumpfmuskeleinstellung von seinem Sprachorgan, was es nicht leisten kann. Es ist nicht imstande, die eigenartigen Wortfolgen des Gedichtes technisch so herauszubringen, dass die Wirkung die erreichbar künstlerisch beste ist. In dem Bestreben, diese trotz der bei dieser Rumpfmuskeleinstellung vorhandenen Untauglichkeit des Organes zu erreichen, wird das Tonorgan überanstrengt und je nach seiner Anlage mehr oder minder rasch zur Ermüdung und Erschlaffung gebracht. Ein Glücksfall kann allerdings eintreten: unter dem Zwange des seelisch-gemütlichen Gehaltes des Werkes kann es vorkommen, dass der Wiedergebende unbewusst und unwillkürlich die ungeeignete Rumpfmuskeleinstellung mit der geeigneten vertauscht und so ohne Überanstrengung des Sprachorgans die erforderte Klangfarbe er-

reicht. Rutz hat durch lange Beobachtungen, bei denen er vom Gesang ausging, vier typische Rumpfmuskeleinstellungen ermittelt, durch deren Anwendung er alle erforderlichen Klangfarben und Volumina hervorrufen zu können glaubt. Für das Ludwigslied kommt die Körperhaltung seines 3. Typus in Betracht. Ihr Charakteristikum ist die Streckung des Körpers unter gleichzeitiger Verlängerung der Rumpfhohlräume, herbeigeführt durch eine Einwirkung auf die Bauchmuskeln in absteigender Richtung. Bei Anwendung dieser Körperhaltung wird man in der Tat die vom Stimmungsgehalte des Ludwigsliedes erforderte Klangfarbe weit besser erreichen, als es mit Einstellung des oberen Sprachorgans allein möglich ist. Es wird dann auch die Überanstrengung und Erschlaffung der Kehlkopfmuskulatur völlig ausbleiben.[1])

Die Melodie des Ludwigsliedes zeigt in der Kette folgende Bewegung:



Die Tonfolge ist also ungebrochen. Die Spitze der Kettenkurve = 3. Hebung der Vorderreihe liegt sehr hoch, bei mir, wie bereits bemerkt an der oberen Grenze des Stimmumfanges. Die Tonschritte sind relativ gross, besonders der Steigschritt von der 2. zur 3. Hebung jeder Reihe. Deutlich fällt in jeder

[1]) Vergl. auch die in der Abhandlung von Eugen Reinhard „Der Ausdruck von Lust und Unlust in der Lyrik“ [Arch. f. ges. Psych. XII, 499] mitgeteilte Beobachtung, dass ein Schillertext beim Lesen zu straffer Haltung nötigt, während Texte von Goethe eine nachlässigere Haltung erlauben. Interessant ist auch als analoger Fall zum Ludwigsliede folgende Mitteilung (S. 498): „Hebbel, auch Mörike und Heine zeigen Pressstimme. Ein Gefühl wie leise Heiserkeit tritt bei längerem Lesen auf, und die mit dem stärkeren Druck erhöhte Anstrengung ermüdet den Kehlkopf rascher. Diese ‚geklemmte‘ Stimme wird unangenehm empfunden im Gegensatz zur eigentlichen Wärme der Stimme.“

Reihe — besonders aber in der Hinterreihe — die Schlusskadenz ins Ohr mit ihrem beinahe eine Oktave ausmachenden, sehr charakteristischen Fallschritt. Die Binnensenkungen 1 und 2 jeder Reihe liegen ein wenig tiefer als die jedesmal vorausgehende Hebung. Besondere Beachtung verdient die 3. Senkung. Sie liegt tiefer als die 4. Hebung. Bei nicht ganz stilgemässem Vortrage wird die 3. Senkung gern in das Intervall zwischen der 3. und 4. Hebung gelegt. Das Lied verliert dadurch aber bedeutend an Kraft und bekommt einen sozusagen leiernden Tonfall. Das Auf- und Absteigen der Stimme zwischen Hebungen und Senkungen ist sehr merklich.

Die Auftaktsenkungen der 1. und 2. Vorderreihe jeder Strophe liegen tief, die aller Hinterreihen sowie die der 3. Vorderreihe liegen hoch (siehe das Schema unten). Das Auftaktintervall ist um so grösser, je tiefer die Reihen liegen.

Hiatus ist in sehr vielen Fällen bereits durch die Schreibung der Handschrift vermieden, so in 2b, 7a, 9a, 13b, 15b, 18b, 19b, 21a, 21b, 35b, 36a, 40b, 43a, 47b, 57a (vergl. Braune, ahd. Gr. § 120 A. 3), 58a, 58b. Melodik und Rhythmik erfordern die Beseitigung des Hiatus durch Elision in den Reihen 4a, 28a, 59a; in 19b muss der Hiatus erhalten bleiben.

Die Strophe selbst zeigt wieder eine eigenartige Höhenabstufung der Stimmlage. In der 1. Kette liegt die Hinterreihe tiefer als die Vorderreihe, wie das auch in der oben gegebenen Aufzeichnung der Kettenmelodie angedeutet ist. Die Vorderreihe der 2. Kette liegt etwa auf derselben Höhe, wie die Hinterreihe der 1. Kette im Mittel (nicht so tief, wie deren 4. Hebung). Wieder tiefer aber als die Vorderreihe liegt die Hinterreihe der 2. Kette, sodass sich die Höhenabstufung der 1. Kette in tieferer Lage bei der 2. Kette wiederholt. Bei dreikettigen Strophen setzt sich diese Bewegung durch die 3. Kette fort. Graphisch dargestellt ergibt sich also dieses Strophenbild:

Beim Vortrag des Gedichtes fällt das Sinken der Stimme durch die Strophe hin deutlich ins Ohr. Die neue Strophe setzt jedesmal wieder hoch ein, so dass zwischen dem Ende

einer Strophe und dem Anfang einer neuen eine sprungartige Veränderung der Stimmlage nach der Höhe zu stattfindet. Der Tonumfang der Strophe ist sehr gross.

Besonders charakteristisch für die eindringliche Sprechart des Ludwigsliedes ist neben der Klangfarbe die Schwereabstufung der Hebungen. Abgesehen von ganz wenigen Reihen in mehr erzählender als eindringlicher Sprechart tritt nämlich in jeder Reihe eine Hebung durch ihre Schwere ganz besonders deutlich aus der übrigen Schallmasse heraus. Im Ludwigsliede erzeugt nicht wesentlich stärkere Lautheit den Eindruck dieser grössten Schwere (das würde mehr bei gegensätzlicher Betonung der Fall sein); die besonders heraustretenden Hebungen werden vielmehr sehr stark emphatisch[1]) genommen. Solche schwersten Hebungen, die sich von den gewöhnlichen Hebungen unterscheiden, nennt Saran Über-Hebungen. Man empfindet sie als in einer besonderen Schicht liegend, die der der übrigen Hebungen übergelagert ist. Das Ludwigslied kann daher in Bezug auf seine Hebungen als doppelschichtig bezeichnet werden. In der Umschrift sind die Über-Hebungen durch fette Accente bezeichnet. Man muss deren zwei (′ oder ˈ) verwenden, da sie sich wiederum in zwei Stufen sondern. Häufig ist nämlich die Ueber-Hebung der Hinterreihe noch schwerer als die der Vorderreihe, da die Hinterreihe erst den gewichtigsten Teil des in der Kette ausgesprochenen Gedankens enthält, so z. B.

1 Einan kˈuning uueiz ih, Heizsit her Hl′uduig.

Doch kann das Verhältnis der beiden Über-Hebungen auch umgekehrt sein, z. B.

32 Tr′ôstet hiu, gisellion, mîne nˈôtstallon,

und schliesslich erreichen die Über-Hebungen sogar in beiden Reihen den höchsten Grad der Schwere, so z. B.

2 Ther gerno g′ode thionôt: Ih uueiz her imos l′ônôt.

Damit die Beziehung der Über-Hebungen deutlich herauskomme, werden die Reihen einer Kette beim Vortrage des Ludwigsliedes aufeinander „eingestellt“. Am häufigsten ist die 3. Hebung der Reihe eine Über-Hebung (s. die Statistik).

[1]) Saran, Deutsche Verslehre S. 128—29.

Zu dieser Über-Hebung, die die eine Haupthebung bildet' stellt sich in jeder Reihe eine zweite, gewöhnliche Haupthebung; diese zweite Haupthebung geht indessen nur selten über die Untervollschwere (‴) hinaus. In einigen Versen ist sie sogar nur halbschwer (″). Die beiden Nebenhebungen sind meistens nur unterhalbschwer (′). Die Verse sind also stark abgestuft. (Zur feinern Unterscheidung der Schweregrade dienen in der Umschrift zu den Schwerezeichen hinzugefügte Punkte.) Das gegenseitige Verhältnis der Hebungsschwere in den einzelnen Gedichten soll durch diese Schwerezeichen nicht ausgedrückt werden. Diese gelten also nur für das jedesmal behandelte Gedicht. Im Ludwigsliede werden die Hebungen, die sämtlich ansteigend betont werden, im allgemeinen sehr schwer genommen. Da jede Reihe zwei Haupthebungen zeigt, so ist es möglich, die Sieversschen Typen bei der Statistik anzuwenden. Am häufigsten ist der Typus A (54,2 %); dann folgt in ziemlich weitem Abstande D (21,2 %). Mit wenigen Reihen sind die Typen C, B, E und F vertreten. Eine Hebung ist aufgelöst (s. S. 9, Anmerkung 1.)

Die Verse sind sämtlich vierhebig. Die Existenz von dreihebigen Versen neben vierhebigen kann ich nicht anerkennen. Kauffmann bezeichnet ZfdPh. 29, 47 folgende Verse als dreihebig:

8 brúoder sínemò thia czála uuúnionò.
15 inder thánanà ginás.
18 inder gibúoztà sih thés (also dreisilbiger Auftakt!).
20 uuàs erbólgan Krist.
21 thoh erbármèdes gót uuisser állà thia nót.
27 tho nàm her gódes úrlùb, huob her gúndfànon úf.
29 góde thàncodùn the sín beídodùn.
30 quadhun ál fró min.
33 hera sántà mih gód joh mir sélbò gibót.
38 thero hábet hèr giuuált
40 quimit hè gisúnd úz, ih gilónòn imóz.
52 súman thuruhsklúog hèr, súman thuruhstáh hèr.

Man lese diese Verse im Zusammenhange des ganzen Gedichtes und in der eindringlichen, schwungvollen Sprechart bei massvollem Tempo, wie es dem Ludwigsliede gemäss ist, so werden die vier Hebungen sofort so deutlich heraustreten, dass über ihre Lage kein Zweifel bestehen kann. Nur

sind eben die Hebungen nicht alle gleich schwer. Wenn in Kette 30a z. B. ein so schweres Wort wie *quadhun* oder in Kette 40a *quimit* (durch Gegensatz beschwert) von Kauffmann als zweisilbiger Auftakt angesetzt wird, so zeigt das zur Genüge, dass die Scansion des Verses auf Grund einer vorgefassten Theorie ohne Rücksicht auf den Sinn und Stil des lebendigen Verses geschehen ist.

Im Hinblick auf die Weiterentwicklung des ahd. Reimverses verdienen die Schwereverhältnisse der letzten Hebung besondere Beachtung. Es verliert nämlich die letzte Hebung im Laufe der Entwicklung [durch Stileigenschaften der poetischen Denkmäler] beständig an Schwere, bis dass sie schliesslich im Romanstil des 12. Jahrhunderts vielfach zur Senkung wird. Im Ludwigsliede findet sich noch eine beträchtliche Anzahl von ziemlich schweren vierten Hebungen (s. die Statistik). In keinem Falle ist die letzte Hebung leichter als unterhalbschwer. Die letzte Silbe jeder Reihe wird im Ludwigsliede noch deutlich als Hebung empfunden.

Die Senkungen sind sämtlich einsilbig und fast alle volleicht (×). Überleichte Senkungen (×) finden sich gar nicht, wie es bei der eindringlichen Sprechart des Ludwigsliedes nicht anders zu erwarten ist, einer Sprechart, in der jede Silbe mit Nachdruck hingestellt wird. Kein Vokal sinkt zum Murmellaut herab; dadurch würde auch sofort die gesamte Klangfarbe eine weniger metallische, stumpfere Beschaffenheit annehmen.

Halbleichte Senkungen (><) sind auch nur in ganz geringer Anzahl vorhanden. Eine der wenigen halbleichten Senkungen ist durch metrische Drückung einer accentuellen Hebung entstanden (><*). So stehen also die Senkungen in der Hauptsache auf einer Schwerestufe.

Die Eingangssenkung (der Auftakt) fehlt im Ludwigsliede bei 87 Reihen; eine verschiedene Behandlung des Auftaktes in den Vorder- und Hinterreihen ist nicht bemerkbar. In 12 Reihen ist die Eingangssenkung halbleicht, in 19 Reihen volleicht.

Auftakt- wie Binnensenkungen sind sämtlich einsilbig.

Da Hebungsauflösungen mit einer Ausnahme fehlen und da die Binnensenkungen sämtlich einsilbig sind, so hätte das

Metrum des Ludwigsliedes zum alternierenden werden müssen, wenn nicht durch Anwendung von Zusammenziehungen dem Dichter die Möglichkeit geboten worden wäre, das Versmass abwechslungsreich zu gestalten.[1])

Ausserdem konnte der Dichter dadurch besondere accentuelle und stilistische Wirkungen erreichen. Zusammenziehung verleiht den Stellen im Verse, wo sie angewendet wird, durch das Zusammenstossen von zwei Hebungen eine besonders grosse accentuelle Schwere. Gegensatz, Nachdruck (Emphase), Stimmungsaccent, Verlangsamung des Tempo, Auseinanderlegen eng verbundener Bedeutungsgruppen, Pausen und Einschnitte vermag der Dichter durch den Senkungsausfall in dem Texte seines Gedichts auszudrücken. Auch reiner Wort- und Satzaccent können den Senkungsausfall veranlassen.[2]) Der Grund der Zusammenziehung braucht nicht in jedem Falle ohne weiteres erkennbar zu sein. Der Senkungsausfall kann vielmehr auch im Charakter des ganzen Gedichtes begründet sein. Keinesfalls aber darf die Hebungszusammenziehung im Widerspruch zum Stimmungsgehalte des Gedichtes stehen. Metrische Form und Gehalt des Textes müssen hier vielmehr besonders eng miteinander verbunden sein.

Im Ludwigsliede sind diese Bedingungen in vorzüglicher Weise innegehalten. Der Ausfall der Senkungen steht hier im engsten Zusammenhange mit dem Gehalte des Gedichtes. Er dient besonders häufig dazu, die Eindringlichkeit zu steigern und die Stimmung des feierlichen Ernstes hervorzurufen. Vier Verse, die der Dichter besonders hervortreten lassen will, sind sogar ohne jede Senkung gebildet (s. die Statistik). Da im allgemeinen beim Vortrag jeder Kette eine annähernd gleiche Zeit innegehalten wird, so ist in diesen senkungslosen Versen mit ihren vier Sprachsilben im Vergleich zu den andern Reihen mit eventuell acht Sprachsilben das Silben-Tempo besonders langsam, was den Eindruck des Ernstes und der Nachdrücklichkeit wirkungsvoll steigert. Im ganzen sind 157 Binnensenkungen ausgefallen = 44,4 Prozent sämtlicher im Innern möglichen einsilbigen

[1]) Über Zusammenziehung, auch Senkungsausfall und Synkope der Senkung genannt, s. Saran, Deutsche Verslehre S 174 ff.

[2]) Brendel, Über das mhd. Gedicht „Der Borte“ S. 35. C. Kraus, Metrische Untersuchungen über Reinbots Georg.

Senkungen. Hiervon bilden allerdings eine sehr grosse und für sich stehende Gruppe alle die Fälle, in denen (ev. nebst anderen Senkungen) die dritte Senkung ausgefallen ist. Im Ludwigsliede sind 84 dritte Senkungen ausgefallen. In 81 Fällen erscheint dadurch der Typus ⏑ ⏑ als rhythmischer Schluss, während 3 Ketten die Schlussform ⏑ ⏑ haben. Von den ausserdem noch möglichen Arten des Schlusses kommt der Typus ⏑ × ⏑ in 19 Fällen vor, der Typus ⏑ × ⏑ dagegen findet sich in 15 Reihen.

Infolge der Einsilbigkeit der Auftakt- und Binnensenkungen bei sehr gleichmässiger Schwere, bei dem Fehlen von Hebungsauflösungen (mit einer Ausnahme) und durch die stilgemässe Verwendung der Hebungszusammenziehung macht das Ludwigslied metrisch einen äusserst glatten Eindruck. Das Tempo ist in seinem Grundcharakter langsam; es neigt aber zur Lebhaftigkeit, so dass sich leicht ein accelerando einstellt. Der Gang des Ludwigsliedes kann noch spondeisch genannt werden, obwohl die Hebungen etwas gedehnt, die Senkungen durch Reduzierung des Stimmtones etwas gekürzt genommen werden.

Das Ludwigslied zerfällt in Bezug auf seine rhythmische Gliederung zunächst in Strophen von zwei und drei Ketten. (Die Handschrift rückt die zweite und dritte Kette jeder Strophe etwas ein, trennt die Reihen durch Punkte und Zwischenräume und lässt sie mit grossen Anfangsbuchstaben beginnen). Die Entstehung der dreikettigen Strophe zu erklären, bietet manche Schwierigkeit. Dem orchestischen Urrhythmus bereits dreikettige Strophen unabhängig von der Existenz zweikettiger Strophen zuzuschreiben, steht nichts im Wege, da das Gesetz der strengen Zweiteiligkeit aller orchestischen Formen nur für die kleineren rhythmischen Gruppen unmittelbare Geltung hat. Vielleicht entstand aber die dreikettige Strophe erst aus der zweikettigen durch Zufügung einer dritten Kette, seitdem das Bedürfnis eintrat, in einer rhythmischen Gruppe umfangreichere Gedanken als bisher auszusprechen (Periodenstil) oder auch einem Gedanken durch Verteilung auf drei Ketten ein grösseres Gewicht zu geben. Vielleicht machte sich bei der Ausbildung dreikettiger Strophen auch das Vorbild der lateinischen Hymnenpoesie geltend. Hier

kamen dreizeilige Strophen zwar nicht häufig vor, aber doch in vielgesungenen Liedern, wie des Fortunatus Pangue lingua und Crux-fidelis, worauf MSD. II, 70 hingewiesen wird. Aus den Sequenzen aber, wie Ferd. Wolf „Über die Lais, Sequenzen und Leiche“ S. 118 annimmt, können die dreizeiligen Strophen keinesfalls herrühren, da bei den Sequenzen in ihrer älteren Gestalt infolge ihrer melischen Form von geschlossenen und gegliederten metrischen Strophen überhaupt nicht die Rede sein kann. Müllenhoff (MSD. I, XXXVII) lehnt den Einfluss der lateinischen dreizeiligen Hymnenstrophe ab, da die Verwendung ungleicher Strophen nebeneinander im lateinischen Hymnengesange ohne Beispiel sei, ein Argument, das keineswegs beweiskräftig ist; denn es könnte vielmehr sehr wohl durch lateinische aus dreizeiligen Strophen bestehende Hymnen die Bildung einer deutschen dreikettigen Strophe erleichtert worden sein, deren Verbindung mit zweikettigen Strophen dann aber der deutschen Poesie eigentümlich sein würde.

Der wahre Grund, weshalb Müllenhoff und auch Scherer den Einfluss der lateinischen Hymnenpoesie ablehnen, ist deutlich ersichtlich. Sie möchten die Verwendung drei- und zweikettiger Strophen nebeneinander als ein eigentümliches Kunstprinzip der deutschen Dichtung angesehen wissen, das die Geistlichen nur aus dem Volksgesang hätten herübernehmen können. Einen Beweis für diese Ansicht sollen die zwei- und dreikettigen Strophen aus der Sangaller Rhetorik geben, die auf jeden Fall volksmässigen Ursprungs seien und einen merkwürdigen Beleg für den Gebrauch ungleicher Gesätze in der deutschen Volkspoesie gäben (MSD. II, 133). Dieser Ansicht schliesst sich auch Koegel (Ltgsch. I, 2, 184; I, 1, 104) an; ja er meint sogar, dass die Geistlichen bei der Übernahme der dreikettigen Strophen aus dem Volksgesange an Vortrag zum Tanze gedacht hätten. Er will diese Ansicht besonders für das Ludwigslied wahrscheinlich machen. Koegel verkennt dabei aber völlig den geistlichen Charakter dieser Dichtung, wenn er in der knappen Darstellungsweise, in der Hervorhebung der Hauptsachen und in der Unterdrückung alles Nebensächlichen balladenhafte Züge sehen will. Dass das Gedicht nach Art der Volksballade zum Tanze vorgetragen

sei, erscheint mir nach der oben gegebenen Analyse seines Gehaltes vollkommen unmöglich.

Dass die Vermischung von zwei- und dreikettigen Strophen ein Kunstprinzip der deutschen Dichtung sei, ist, wie eben angedeutet wurde, sehr wahrscheinlich. Es muss aber Bedenken erregen, einzig und allein auf Grund der beiden Strophen aus der Sangaller Rhetorik den Volksgesang als Quelle dafür heranzuziehen. Denn einmal lässt sich aus diesen wenigen, noch dazu getrennt von einander zitierten Versen keine Anschauung von der Form des Gedichtes gewinnen, zu dem die Verse gehörten. Ausserdem ist es fraglich, ob die Verse gerade für ein Zeugnis des Volksgesanges in Anspruch zu nehmen sind. Und schliesslich lässt sich das Alter dieser Strophen mit Sicherheit überhaupt nicht bestimmen. Da die Melodik bereits umgelautete Vokale verlangt, so werden die Eberverse einer jüngeren Zeit zuzuschreiben sein. Es ist also immerhin möglich, dass ihrem Verfasser schon dreikettige Strophen aus früheren geistlichen Reimgedichten vorgelegen haben. Dem Volksgesang wird man demnach keinesfalls auf Grund der Rhetorikverse die Ausbildung dreikettiger Strophen zuschreiben dürfen, andererseits wird man aber auch nicht die lateinische Hymnik dafür mit Bestimmtheit in Anspruch nehmen wollen, sondern zugeben müssen, dass die Frage mit Sicherheit nicht zu entscheiden ist.

Jedenfalls aber ist im Ludwigsliede der Wechsel von zwei- und dreikettigen Strophen nicht ohne Grund erfolgt.[1]) Er ist vielmehr ein Stilmittel des Dichters. Dreikettige Strophen finden sich 33—35; 36—38; 39—41; 52—54; 57—59. Die Ketten 33—41 bilden den Schluss des ersten grossen Hauptteiles des Gedichtes, der die Ereignisse vor der Schlacht schildert. Sie sind der Gipfelpunkt dieses Teiles und damit der erste Höhepunkt der Darstellung überhaupt. Sie enthalten die Rede Ludwigs an die Franken, in der er seine göttliche Sendung erzählt und sein Volk zum Gehorsam gegen Gott auffordert. Diesem Höhepunkte verleiht der Dichter dadurch grösseren Nachruck, dass er dreikettige Strophen anwendet. Hier zeigt sich in der Rede des Königs zugleich eine Art

[1]) Seemüller, Festgabe für Heinzel S. 332.

von Periodenstil. Ein umfangreicherer Gedanke zieht sich durch die ganze Strophe, so dass der Sinn jeder Kette nicht völlig in sich abgeschlossen ist. Die rhythmischen Grenzen sind jedoch immerhin so deutlich gewahrt, dass von Brechung noch nicht gesprochen werden kann. Den zweiten Hauptteil des Ludwigsliedes bildet die Darstellung des Kampfes mit den Normannen. Dieser zweite Gipfel läuft ebenfalls in eine dreikettige Strophe aus, in der der Anteil des Königs am Kampfe hervorgehoben wird. In dieser Strophe ist die Kette 54 halb gebrochen. Um das Gedicht nachdrücklich abzuschliessen, wendet der Dichter abermals eine dreikettige Strophe an, und auch hier ist wieder eine Art von Periodenstil zu bemerken. Die Verwendung dreikettiger Strophen steht demnach im Zusammenhange mit der Gliederung des Gedichtes und ist ohne Zweifel ein Stilmittel des Dichters. Das rhythmische Gefüge der dreikettigen Strophe ist in jedem Falle etwas gelockert.

Ein Gedicht steht dem Urrhythmus um so näher, je ausgeprägter sich die orchestisch-rhythmischen Grenzen erhalten haben. Brechungserscheinungen dagegen sind ein Zeichen dafür, dass unter dem Einflusse des Sprachaccentes die Kraft der orchestisch-rhythmischen Grenzen verblasst ist, so dass der sprachliche Ausdruck eines Gedankens über die Grenze der rhythmischen Gruppe hinausgeht, in der er zum Abschluss hätte kommen müssen. Der Sinnesschluss fällt dann erst mit der Grenze der in der rhythmischen Ordnung nächst niederen Gruppe zusammen. 5 Ketten (s. die Statistik) sind im Ludwigsliede halb gebrochen (vier nach vorn, eine nach hinten). Ganze Kettenbrechungen fehlen. Die Anwendung der halben Brechung scheint ein Stilmittel des Dichters zu sein. Durch das Übergehen des Sinnes über die Kehre hinaus wird eine völlig gleiche Melodik aller Ketten besonders durch Verminderung des grossen Schlussintervalles vermieden und damit eine wohlgefällige Abwechslung erzielt. Ausserdem wird durch die Brechung meistens eine Beschleunigung des Tempos innerhalb der betreffenden Ketten hervorgerufen, da der Gedanke danach hindrängt, möglichst schnell zum völligen Abschluss gebracht zu werden. Durch die Brechung wird ferner die Pause von der Kehre in die Lanke verlegt, bei Kettenbrechung nach vorn in die vorhergehende,

bei der nach hinten in die folgende, und auch hierdurch eine allzugrosse Gleichförmigkeit vermieden. Die Kettenbrechung nach hinten hat der Dichter stets stilistisch verwendet, indem er die selbständig gewordene zweite Reihe der Kette mit einem kurzen Ausruf füllt (6 b, 54 b; auch 16 b und 18 b können als Ausruf gelten), wodurch die Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit des Gedichtes wesentlich gesteigert wird.

Die nächst niedere rhythmische Gruppe bilden die Reihen. Aeusserlich werden sie durch den Endreim gekennzeichnet. Rhythmisch macht sich ihre Grenze, die Lanke, im Ludwigsliede deutlich bemerkbar durch ein völliges Aussetzen der Stimme (oft Atempause), so dass dann jede Reihe mit einem neuen kräftigen Einsatze beginnt. Die Lanken sind also tief und scharf. (Der scharfe Einschnitt hängt z. T. mit der syntaktischen Anordnung der Sätze im Ludwigsliede zusammen.) Nur in einigen Fällen wird über die Lanke hinweg gebunden, so in Kette 7, 10, 11, 12, 22, 24, 53. An diesen Stellen wird die Lanke nicht durch Pause, sondern durch Dehnung des Stimmtones und Nachlassen der Schallstärke ausgedrückt.

Jede Reihe wird durch eine deutlich wahrnehmbare Fuge in zwei Bünde geschieden. Dieser Fugeneinschnitt ist im Ludwigsliede so stark, dass man an den betreffenden Stellen innerhalb gewisser Grenzen eine rhetorische Pause machen könnte, ohne den Klangcharakter der Reihe zu zerstören.[1]) Immerhin aber wird man beim zusammenhängenden Vortrag des Liedes in der Fuge nicht leicht eine Pause eintreten lassen, weil man unwillkürlich auch über die Bruchstellen hinweg weitergerissen wird. Der Portato-Charakter des Liedes macht eben seine Wirkung geltend, so dass man bei dem rhythmischen Einschnitte nicht absetzt, sondern ihn lautend ausfüllt. Zum Ausdruck bringt man ihn dadurch, dass man vor der Bruchstelle etwas aushält oder überdehnt. Rhythmisch sind die Einschnitte im Ludwigsliede tief; da sie aber nicht durch Aussetzen des Stimmtones (Kehlkopfverschluss), sondern durch Dehnung hervorgebracht werden, so kann die Art ihrer Bildung schwach genannt werden. Ueber die Lage der Fuge gibt die Tabelle in der angefügten Statistik nähere

[1]) Sievers, Zur älteren Judith, Festschrift für Kelle S. 185—87.

Auskunft. Am häufigsten liegt die Fuge unmittelbar vor oder hinter der 2. Hebung. Ansätze zu einer Art von Reihenbrechung finden sich in Reihe 13b (Konstruktion *ἀπὸ κοινοῦ*), 30a und 36a, in denen der Einschnitt in der Fuge an Kraft fast den in der Lanke übertrifft. Auch die Gelenke sind deutlich. Sehr scharf sind besonders die Gelenke vor den Haupthebungen, soweit sie nicht schon Fugen sind. Bei dem langsamen Tempo des Ludwigsliedes zerfällt die Reihe darum deutlich in ihre Glieder.

Dem orchestisch-rhythmischen Urmetrum des ahd. Reimverses steht der Vers des Ludwigsliedes noch sehr nahe. Darauf deuten hin: die Einsilbigkeit der Senkungen, der sehr geringe Prozentsatz der Hebungsauflösungen (1 : 472), das völlige Fehlen von ganzen Ketten- und von Reihenbrechungen, die verhältnismässig geringe Anzahl der halben Kettenbrechungen. Nur die Hebungsverkürzung in *sînèmò* (8a) zeigt, dass der Sprachaccent hier grossen Einfluss auf die orchestisch-rhythmischen Zeiten gewonnen hat.[1])

Eine Frage, die mit absoluter Sicherheit nicht zu lösen ist, ist die nach der Vortragsart des Ludwigsliedes, sowie aller übrigen kleineren ahd. Reimgedichte. Petruslied und Ratperts Lobgesang sind mit Neumen überliefert. Sie sind also ohne Zweifel für Gesangsvortrag bestimmt gewesen. Lachmann (Kl. Schriften I, 464) nahm, ohne seine Ansicht näher zu begründen, für die sämtlichen ältesten ahd. Reimgedichte Gesangsvortrag an. Wackernagel (Geschichte der deutschen Literatur[2] I, 82 ff.) hielt alle ahd. strophischen Gedichte für Leiche und damit bei seiner falschen Auffassung vom Wesen des Leiches für Chorlieder. Müllenhoff dagegen (MSD. I, XXXVIII) unterscheidet bei den ahd. Reimgedichten solche, in denen die redende Person im Singular steht, von denen, die die redende Person im Plural zeigen. Von diesen glaubt er, sie seien für den Gesang der Menge und Gemeinde bestimmt gewesen. Den Lobgesang, den Psalm, allenfalls das Ludwigslied nach Vers 46 47 möge man sich auch wie die spätern Volkslieder und die Tanzweisen und Reien des Mittelalters von einem Vorsänger vorgetragen und die einzelnen

[1]) Saran, Deutsche Verslehre S. 184 ff. S. 250.

Strophen ganz oder teilweise von der Menge wiederholt oder durch einen Refrain begleitet denken. Für das Ludwigslied nimmt er MSD. II, 78 an, dass entsprechend den beiden Strophenformen im ganzen Gedichte wenigstens zwei Melodien verwendet wurden. Möglich aber sei es auch, dass zwei verschiedene Melodien für die zweizeilige Strophe allein in Anwendung kamen, so dass für das ganze Gedicht drei Melodien verwendet worden seien. Da Müllenhoff Georgslied und de Heinrico unter den Gedichten nicht anführt, die er sich gesungen vorgetragen denkt, obwohl sie die redende Person im Singular zeigen, so wird man annehmen dürfen, dass er sich hier stillschweigend für Sprechvortrag entschied. Das Gleiche wird der Fall sein bei dem Gedichte „Christus und die Samariterin", wo er in dem Plural in Kette 1 und 2 gegen Wackernagel mit Recht keinen Grund sieht, es als von einem Chore vorgetragen anzunehmen. Koegel (Ltgsch. I, 2, 79) nimmt dagegen sogar wieder für alle ahd. Reimgedichte Gesangsvortrag an. Er glaubt dies fälschlich aus der strophischen Gliederung der Gedichte schliessen zu dürfen.

Auf Grund des Inhaltes und des Stiles des Gedichtes vermag man ebenfalls nichts mit Bestimmtheit über die Art seines Vortrages zu sagen. Gesangsvortrag würde dem Charakter des Ludwigsliedes nach meiner Meinung allerdings nicht widersprechen, während er mir bei dem Gedichte „Christus und die Samariterin", das sich an den lateinischen Prosatext eng anlehnt, nach Gehalt und Stil ausgeschlossen zu sein scheint. Wenn das Ludwigslied aber wirklich gesungen worden wäre, hätte uns dann der überaus sorgfältige Schreiber nicht auch die Neumen überliefert, wie das beim Petruslied und Ratperts Lobgesang der Fall ist? Dass man auf Grund der metrisch-rhythmischen Gestalt eines Textes (Brechungserscheinungen, Senkungsüberfüllung, Hebungsverkürzung) der Frage näher kommen kann, hat Saran[1]) zu zeigen versucht. Doch hat Saran in seiner Deutschen Verslehre selbst darauf hingewiesen, dass die oben genannten metrisch-rhythmischen Erscheinungen

[1]) Idg. Forschungen 5 (1895) Anz. S. 20; zur Metrik Otfrids von Weissenburg (Philologische Studien für Sievers) S. 189 ff. und Deutsche Verslehre § 22.

bereits auf der musik-metrischen Stufe der Entwicklung des orchestisch-rhythmischen Urmetrums zum Sprechvers vorkommen können. Aus den erwähnten freieren Formen darf also nur auf die Rhythmusart, nicht aber auf die Vortragsweise einer Dichtung geschlossen werden.

Dass die Art der gesanglichen Deklamation des Ludwigsliedes in der Handschrift ausgedrückt sei, diese Ansicht hat M. Enneccerus, „Versbau und gesanglicher Vortrag des ältesten französischen Liedes" (Frankfurt 1901) S. 94 ff. ausgesprochen. In der Handschrift finden sich an einigen Stellen Zwischenräume zwischen den einzelnen Wörtern von auffällig verschiedener Grösse. M. Enneccerus vertritt a. a. O. die Meinung, dass der Schreiber der Handschrift dadurch die kleinern und grössern Pausen beim Vortrag sowie die Betonung einzelner Silben durch Stossaccent hätte ausdrücken wollen. Ja, sogar die musikalische Form des Liedes sei durch die Zeichnung der Handschrift überliefert worden. Die Musik jedes Verses sei verschieden gewesen, eine durchgehende Melodie habe das Lied nicht gekannt. Die musikalische Tonbewegung sei vielleicht der Deklamation auf Schritt und Tritt gefolgt und ein Tonkünstler vermöge aus der Zeichnung der Handschrift vielleicht auch die Tonbewegung herauszulesen und sie in Notenschrift umzusetzen. Diese Ansicht über die musikalische Gestaltung des Ludwigsliedes und deren Ausdruck in der Handschrift entbehrt jeder Begründung. Der Text ist mit grösster Regelmässigkeit (abgesehen von den noch zu besprechenden Zwischenräumen) auf die vorgezogenen horizontalen Linien geschrieben und bietet nicht den geringsten Anlass zu einer solchen Behauptung, deren Beweis denn auch überhaupt nicht versucht wird. Aber man wird auch der Ansicht seine Zustimmung versagen müssen, dass der Schreiber die Länge der rezitatorischen Pause und die Betonung einzelner Iktussilben durch Stossaccent in der Handschrift durch Zwischenräume ausgedrückt habe. Allerdings fällt in einer ganzen Anzahl von Reihen der Zwischenraum zwischen zwei Wörtern in der Handschrift mit der Lage der Fuge in den betreffenden Reihen zusammen. In der Mehrzahl der Reihen ist das aber nicht der Fall. Häufig weicht die Lage des Zwischenraumes von der der Fuge völlig ab, oder aber die Zwischenräume

sind der Grösse nach innerhalb einer Reihe überhaupt nicht verschieden, ohne dass die betreffenden Reihen etwa eines Fugeneinschnittes entbehrten. Ich halte darum die Ansicht nicht für berechtigt, dass ein Zusammenhang zwischen der Schreibweise der Handschrift und der Art des Vortrages bestehe. Ohne jeden Wert sind die übrigen hier gegebenen metrischen Erörterungen über das Ludwigslied, dessen Rhythmus M. Enneccerus recht holprig erscheint (104). Durch eine solche ganz unmögliche Verteilung der Hebungen freilich, wie sie sich Seite 103 findet:

49a Blúot skein in uuángon 50b Nicheín sòsò Hlúduig,

muss allerdings die rhythmische Schönheit des Ludwigsliedes vernichtet werden.

II. Statistischer Teil.

1. Das Ludwigslied.

I. Die Hebungen.

A) Schwereverhältnisse der Hebungen.

Verse mit 2 Haupthebungen.

Typus A. ⏑ ˋ ⏑ ˋ ⏑ ˋ.

1. Die Haupthebungen sind gleich schwer. [Diese Art des Typus A fehlt.]
2. Die 1. Haupthebung ist schwerer als die 2.
   a) Die 1. Haupthebung ist eine Über-Hebung.
      α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1.	Spílodùn ther Vránkòn: 49b, 55b, 56b		3b
2.	Háranskàra thólotà: 14a, 23b, 32a, 42b	2a +	2b
3.	Hlúduìg kúning mìn: 23a	1a	
4.	Bilíbit hèr thar ínnè: 41a, 58a	2a	

      β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1.	Stúol hìer in Vránkòn: 6a, 54a	2a	
2.	Blúot skeìn in uuángòn: 49a	1a	
3.	Fánd hèr thia Nórthmàn: 44b		1b

   b) Die 1. Haupthebung ist gewöhnliche Haupthebung.
      α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1.	Her skánctà cehántòn: 53a	1a	

3. Die 2. Haupthebung ist schwerer als die 1.
   a) Die 2. Haupthebung ist eine Über-Hebung.
      α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1.	Kúning uuàs ervírrìt: 19a, 19b, 50b	1a +	2b
2.	Heízsìt her Hlúduìg: 1b, 2b, 4a, 5a, 5b, 6b, 20b, 41b	2a +	6b
3.	Úncih hìu ginéritì: 35b, 51b		2b
4.	Ther kúning reìt kúonò: 46a	1a	
5.	Ál thaz thù gibíudìst: 26b, 45b, 47b		3b

6. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Quádhun àl fró mìn: 30a — 1a
7. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Só thaz uuàrth al géndiòt: 9a, 15a, 25b, 28a, 31a, 35a, 36a, 39a, 43a, 52b, 58b, 59a — 9a + 3b
8. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Tház ih hìer gevúhtì: 34b — 1b

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Súme sàr verlóranè: 13a, 31b — 1a + 1b
2. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Snél ìndi kúonì: 51a — 1a
3. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Súm fòl lósès: 18a, 24b, 48a, 48b, 52a, 54b — 3a + 3b

γ) Die 2. Nebenhebung ist schwerer als die 1.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Gilóbot sì thiu gódes kràft: 55a, 57a — 2a
2. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Nám sìna vástòn: 16a, 24a — 2a
3. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Kínd uuàrth her fáterlòs: 3a, 37a — 2a
4. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Thánne spràh Hlúduìg: 25a, 40a — 2a

b) Die 2. Haupthebung ist gewöhnliche Haupthebung.

α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Thó ni uuàs iz búrolàng: 44a — 1a

Typus B. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

1. Die Haupthebungen sind gleich schwer.

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Tho nàm er skíld ìndi spér: 42a — 1a

2. Die 1. Haupthebung ist schwerer als die 2.

a) Die 1. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Lìetz her heídìne mán: 11a, 21a — 2a
2. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Ìh gilónòn imóz: 40b — 1b
3. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Jòh mir sélbò gibód: 33b — 1b
4. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Thàr vaht thégenò gelíh: 50a — 1a

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Joh àllen heílìgon thánc: 56a — 1a

γ) Die 2. Nebenhebung ist schwerer als die 1.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Uuàs erbólgàn Kríst: 20a — 1a

3. Die 2. Haupthebung ist schwerer als die 1.

a) Die 2. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Ìnd er thánanà ginás: 15b — 1b

Typus C. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

2. Die 1. Haupthebung ist schwerer als die 2.

a) Die 1. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1. Òb her árbeídì: 10a — 1a
2. Òbar séo lídàn: 11b, 22b — 2b
3. Einan kúning uueíz ìh: 1a, 34a, 53b — 2a + 1b

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. Gidûot gódes uuílliòn: 39b — 1b
2. Bi sìnan érgréhtìn: 59b — 1b
3. Tho nàm her gódes úrlùb: 27a — 1a
4. Thè sin beídódùn: 29b — 1b

3. Die 2. Haupthebung ist schwerer als die 1.

a) Die 2. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1. Sàng líoth fránò: 46b — 1b

Infolge metrischer Drückung vor der 2. Hebung gehört hierher:

Thèr er misselébetà: 14b — 1b

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. Uuùrdun súm erkóranè: 13b — 1b

γ) Die 2. Nebenhebung ist schwerer als die 1.

1. Uuìli her únsa hínavàrth: 38a — 1a

Typus D. .

2. Die 1. Haupthebung ist schwerer als die 2.

a) Die 1. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1. Mágaczógo uuàrth her sìn: 4b — 1b

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. Brúoder sínèmò: 8a — 1a
2. Dót ni réttè mir ìz: 26a, 29a, 45a — 3a

γ) Die 2. Nebenhebung ist schwerer als als die 1.

1. So lángo beídòn uuir thìn: 30b — 1b

3. Die 2. Haupthebung ist schwerer als die 1.

a) Die 2. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. Ther gérno góde thìonòt: 2a, 10b, 12b, 36b, 37b, 45b — 1a + 5b
2. Sár mit Kárlemànnè: 7b, 12a, 28b — 1a + 2b
3. Súm uuas lúginàrì: 17a, 17b — 1a + 1b
4. Thàz gideílder thànnè: 7a, 8b, 22a, 32b, 47a — 3a + 2b

γ) Die 2. Nebenhebung ist schwerer als die 1.

1. ˘ ˘ ˊ ˘ ˘ ˘ Ind ér gibúoztà sih thès: 18 b — 1 b
2. ˘ ˘ ˘ ˊ ˘ ˘ Uuísser állà thia nòt: 21 b — 1 b
3. ˘ ˘ ˊ ˘ ˘ ˘ Húob her gúndfânon ùf: 27 b — 1 b

Typus E. ˊ ˘ ˘ ˊ ˘.

2. Die 1. Haupthebung ist schwerer als die 2.

a) Die 1. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

γ) Die 2. Nebenhebung ist schwerer als die 1.

1. ˊ ˘ ˘ ˘ ˊ ˘ Kóron uuòlda sìn gód: 9 b — 1 b

3. Die 2. Haupthebung ist schwerer als die 1.

a) Die 2. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. ˘ ˘ ˘ ˘ ˊ ˘ Héra sàntà mih gód: 33 a, 38 b — 1 a + 1 b

γ) Die 2. Nebenhebung ist schwerer als die 1.

2. ˘ ˘ ˘ ˘ ˊ ˘ So lángò so uuìli Kríst: 37 b — 1 b

Typus F. ˘ ˘ ˊ ˘ ˊ.

2. Die 1. Haupthebung ist schwerer als die 2.

a) Die 1. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

β) Die 1. Nebenhebung ist schwerer als die 2.

1. ˘ ˘ ˘ ˘ ˊ ˘ Sìdh uuàrth her gúot mán: 16 b — 1 b

3. Die 2. Haupthebung ist schwerer als die 1.

a) Die 2. Haupthebung ist eine Über-Hebung.

α) Die Nebenhebungen sind gleich schwer.

1. ˘ ˘ ˘ ˘ ˊ ˘ Thès uuarth ìmo sár búoz: 3 b — 1 b

Übersicht über die Typen:

Typus A	37 a + 27 b =	64 Reihen	= ca.	54,2 %
Typus B	6 a + 3 b =	9 „	= „	7,6 %
Typus C	5 a + 9 b =	14 „	= „	11,9 %
Typus D	10 a + 15 b =	25 „	= „	21,2 %
Typus E	1 a + 3 b =	4 „	= „	3,4 %
Typus F	— a + 2 b =	2 „	= „	1,7 %
	59 a + 59 b =	118 Reihen.		

Übersicht über die Lage der Über-Hebungen.

	Über-Hebung ist die								Quersumme		
	1. Hbg.		2. Hbg.		3. Hbg.		4. Hbg.				
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a+b
Typus A	8	6	—	—	27	21	—	—	35	27	62
Typus B	—	—	5	2	—	—	—	1	5	3	8
Typus C	—	—	4	6	1	3	—	—	5	9	14
Typus D	4	2	6	13	—	—	—	—	10	15	25
Typus E	—	1	—	—	—	—	1	2	1	3	4
Typus F	—	—	—	—	—	1	—	1	—	2	2
	12	9	15	21	28	25	1	4	56	59	115
	21		36		53		5		= 97,5 % aller Reihen.		

B) Zweisilbige Hebungen. (Auflösung ´ = ˘×).

Typus C.

1. Auf der 1. Hebung:

˘×˘×˘×˘×˘ Uuìli her únsa hínavàrth: 38 a — 1 a

1 Hebung ist aufgelöst = 0,21 % aller Hebungen.

II. Die Binnensenkungen.

A) Der Senkungsausfall.

1. Keine Senkung in der Reihe fällt aus.

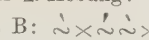
1. Typus A: ˘×˘×˘×˘×˘ Gáb her ìmo dúgidì: 5a, 13a, 14a, 35b, 44a, 45b, 55a — 5 a + 2 b
2. Typus B: ˘×˘×˘×˘×˘ Ìnd er thánanà ginás: 15b, 50a — 1 a + 1 b
3. Typus C: ˘×˘×˘×˘×˘ Uuùrdun súm erkóranè: 13b, 14b, 38a — 1 a + 2 b
4. Typus D: ˘×˘×˘×˘×˘ Mágaczógo uuàrth her sìn: 4b — 1 b
5. Typus E: ˘×˘×˘×˘×˘ Théro hàbet hèr giuuált: 38b — 1 b

2. Eine Senkung in der Reihe fällt aus.

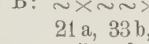
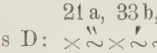
a) Nach der 1. Hebung:

1. Typus A: ˘×˘×˘×˘×˘ Kínd uuàrth her fáterlòs: 3a, 5b, 35a, 55b, 56b — 2 a + 3 b
5. Typus E: ˘×˘×˘×˘×˘ So lángò so uuìli Kríst: 37b — 1 b

b) Nach der 2. Hebung:

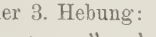
2. Typus B:		Lìetz her heídìne mán: 11a, 21a, 33b, 40b, 42a, 56a	4a + 2b
4. Typus D:		Ind ér gibúoztà sih thès: 18b, 21b, 26a, 27b, 30b, 45a	2a + 4b
5. Typus E:		Héra sàntà mih gód: 33a	1a

c) Nach der 3. Hebung:

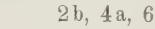
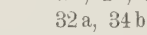
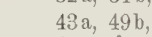
1. Typus A:		Ih uueíz her ìmos lónòt: 2b, 4a, 6b, 9a, 15a, 19a, 20b, 26b, 28a, 32a, 34b, 36a, 37a, 39a, 40a, 41a, 42b, 43a, 49b, 51b, 52a, 52b, 54b, 57a, 58a	15a + 10b
3. Typus C:		Einan kúning uueíz ìh: 1a, 27a	2a
4. Typus D:		Ther gérno góde thìonòt: 2a, 7a, 7b, 17a, 36b, 43b, 47a	4a + 3b
5. Typus E:		Kóron uuòlda sìn gód: 9b	1b
6. Typus F:		Thès uuarth ìmo sár búoz: 3b	1b

3. Zwei Senkungen in der Reihe fallen aus.

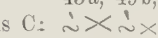
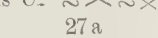
a) Nach der 1. und 2. Hebung:

1. Typus A:		Hlúduìg kúning mìn: 23a	1a

b) Nach der 1. und 3. Hebung:

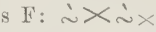
1. Typus A:		Heízsìt her Hlúduìg: 1b, 6a, 16a, 19b, 23b, 24a, 24b, 25b, 31b, 41b, 44b, 47b, 48a, 48b, 49a, 50b, 51a, 53a, 54a, 58b, 59a	9a + 12b
3. Typus C:		Gidùot gódes uuílliòn: 39b	1b
4. Typus D:		So júng thólon màhtì: 10b	1b
6. Typus F:		Sìdh uuàrth her gúot mán: 16b	1b

c) Nach der 2. und 3. Hebung:

1. Typus A:		Thánne spràh Hlúduìg: 25a, 30a, 31a, 46a	4a
2. Typus B:		Uuàs erbólgàn Krist: 20a	1a
3. Typus C:		Òb her árbeídì: 10a, 11b, 22b, 29b, 34a, 53b, 59b	2a + 5b
4. Typus D:		Brúoder sínèmò: 8a, 8b, 12b, 22a, 28b, 29a, 32b, 57b	3a + 5b

4. Drei Senkungen in der Reihe fallen aus.

Nach der 1., 2. und 3. Hebung.

1. Typus A:		Súm fòl lósès: 18a	1a
3. Typus C:		Sàng líoth fránò: 46b	1b
4. Typus D:		Thíot Vránkònò: 12a, 17b	1a + 1b

Übersicht über den Senkungsausfall.

	Ausfall keiner Skg.		Ausfall einer Senkung nach Hebung						Ausfall einer Senkung nach Hebung						Ausfall einer Skg. nach Hebg.		Quersumme		
			1		2		3		1 u. 2		1 u. 3		2 u. 3		1, 2, 3				
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a+b
Typus A	5	2	2	3	—	—	15	10	1	—	9	12	4	—	1	—	32	25	57
Typus B	1	1	—	—	4	2	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	5	2	7
Typus C	1	2	—	—	—	—	2	—	—	—	—	1	2	5	—	1	4	7	11
Typus D	—	1	—	—	2	4	4	3	—	—	—	1	3	5	1	1	10	14	24
Typus E	—	1	—	1	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	3
Typus F	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	2	2
	7	7	2	4	7	6	21	15	1	—	9	15	10	10	2	2	52	52	104
	14		6		13		36		1		24		20		4				
			55						45						4				

Ausgefallen sind $55.1 + 45.2 + 4.3 = 157$ Senkungen. Anzahl der möglichen innern Senkungen: $118.3 = 354$ Senkungen.

Senkungsausfall demnach 44,4 %.

B) Schwereverhältnisse und Anzahl der inneren Senkungssilben.

Die Binnensenkungen sind im Ludwigsliede nur halbleicht und vollleicht. Überleichte Senkungen fehlen. Ebenso fehlt Mehrsilbigkeit der Senkung. Die folgende Statistik der Schwere der Senkungen berücksichtigt darum nur alle (auch die durch metrische Drückung) halbleichten Senkungssilben. Eine ausführliche Statistik der Anzahl der Senkungen kann unterbleiben, da sich bei der Einsilbigkeit sämtlicher Senkungen ihre Zahl und Stellung in den einzelnen Typen aus der Übersicht über den Senkungsausfall ersehen lässt.

1. Schwereverhältnisse der innern Senkungen.

a) Halbleichte Silben.

Typus A.

1. Nach der 2. Hebung:

× ˘ ˘ × ˘ ˘ Thaz ríchì al gírrìt: 19 b, 20 a, 55 b 1 a + 2 b

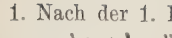
Typus B.

2. Nach der 1. Hebung:

˘ × ˘ × ˘ × ˘ Thàr vaht thégenò gelíh: 50 a 1 a

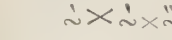
Typus C.

1. Nach der 1. Hebung:

 Einan kúning uueíz ìh: 1 a, 59 b — 1 a + 1 b

Typus F.

1. Nach der 1. Hebung:

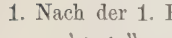
 Thès uuarth ìmo sár búoz: 3 b — 1 b

b) Metrische Drückungen.

Eine accentuelle Hebung ist durch metrische Drückung zur halbleichten Senkung geworden:

Typus C.

1. Nach der 1. Hebung:

 Thèr er mísselébetà: 14 b — 1 b

Übersicht über die halbleichten Senkungen.

	Nach der 1. Hebung ×		Nach der 2. Hebung ×		Nach der 1. Hebung ×*		Quersumme		
	a	b	a	b	a	b	a	b	a + b
Typus A	—	—	1	2	—	—	1	2	3
Typus B	1	—	—	—	—	—	1	—	1
Typus C	1	1	—	—	—	1	1	2	3
Typus F	—	1	—	—	—	—	—	1	1
	2	2	1	2	—	1	3	5	8
	4		3		1		= 4,1 % aller innern Senkungen (197)		

2. Berechnung der Anzahl der innern Senkungssilben.

(Siehe die Übersicht über den Senkungsausfall.)

14 Reihen mit je 3 Senkungen = 42 Senkungen,
55 Reihen mit je 2 Senkungen = 110 Senkungen,
45 Reihen mit je 1 Senkung = 45 Senkungen,
4 Reihen mit je 0 Senkungen = 0 Senkungen.

118 Reihen mit 197 Senkungen.
[Sämtlich einsilbig.]

Es kommen demnach 1,67 Senkungssilben auf jede Reihe.

III. Der Auftakt.

Typus A.

α) Ohne Auftakt: Heízsìt her Hlúduìg: 1 b, 3 a, 4 a, 5 a, 5 b, 6 a, 9 a, 13 a, 14 a, 15 a, 16 a, 18 a, 19 a, 20 b, 23 a, 23 b, 24 a, 24 b, 25 a, 25 b, 26 b, 28 a, 30 a, 31 a, 31 b, 32 a, 34 b, 35 b, 40 a, 41 b, 42 b, 43 a, 44 a, 44 b 47 b, 48 a, 48 b, 49 a, 49 b, 51 a, 52 a, 52 b, 54 a, 55 b, 56 b, 57 a — 27 a + 19 b

β) Mit einsilbigem Auftakt:

1. Die Silbe ist halbleicht (><): Mih sélbòn ni spárotì: 35 a, 36 a, 51 b, 54 b, 58 a — 3 a + 2 b
2. Die Silbe ist halbleicht und metrisch gedrückt (><•): fehlt.
3. Die Silbe ist volleicht (×): Ih uueíz her ìmos lónòt: 2 b, 6 b, 19 b, 37 a, 39 a, 41 a, 45 b, 46 a, 50 b, 53 a, 55 a, 58 b, 59 a — 7 a + 6 b

Typus B.

α) Ohne Auftakt: Lìetz her heídìne mán: 11 a, 15 b, 20 a, 21 a, 33 b, 40 b, 50 a — 4 a + 3 b

β) Mit einsilbigem Auftakt:

1. Die Silbe ist halbleicht (><): Tho nàm er skíld ìndi spér: 42 a, 56 a — 2 a

Typus C.

α) Ohne Auftakt: Einan kúning uueíz ih: 1 a, 10 a, 11 b, 13 b, 14 b, 22 b, 29 b, 34 a, 38 a, 46 b, 53 b — 4 a + 7 b

β) Mit einsilbigem Auftakt:

1. Die Silbe ist halbleicht (><): Tho nàm her gódes úrlùb: 27 a — 1 a
3. Die Silbe ist volleicht (×): Gidùot gódes uuílliòn: 39 b, 59 b — 2 b

Typus D.

α) Ohne Auftakt: Mágaczógo uuàrth her sìn: 4 b, 7 a, 7 b, 8 a, 12 a, 12 b, 17 a, 17 b, 21 b, 22 a, 26 a, 27 b, 29 a, 32 b, 36 b, 43 b, 45 a, 57 b — 8 a + 10 b

β) Mit einsilbigem Auftakt:
1. Die Silbe ist halbleicht (×):
× ˘ – ˊ ˘ – ˘ Ind ér gibúoztà sih thès: 18b, 30b, 47a 1a + 2b
3. Die Silbe ist volleicht (×):
× ˘ – ˊ – ˘ ˘ Ther gérno góde thìonòt: 2a, 8b, 10b, 28b 1a + 3b

Typus E.

α) Ohne Auftakt: ˊ – ˘ – ˘ ˊ Kóron uuòlda sìn gód: 9b, 33a, 38b 1a + 2b

β) Mit einsilbigem Auftakt:
1. Die Silbe ist halbleicht (×):
× ˘ ˘ – ˘ ˊ So lángò so uuìli Krist: 37b 1b

Typus F.

α) Ohne Auftakt: ˘ × ˘ – ˘ ˊ Thès uuarth ìmo sár búoz: 3b, 16b 2b

Übersicht über die Auftakte.

	Ohne Auftakt		Mit einsilbigem Auftakt						
			×		×		Quersumme		
	a	b	a	b	a	b	a	b	a + b
Typus A	27	19	3	2	7	6	10	8	18
Typus B	4	3	2	—	—	—	2	—	2
Typus C	4	7	1	—	—	2	1	2	3
Tyqus D	8	10	1	2	1	3	2	5	7
Typus E	1	2	—	1	—	—	—	1	1
Typus F	—	2	—	—	—	—	—	—	—
	44	43	7	5	8	11	15	16	31 =
	87		12		19		26,3 % aller Reihen mit Auftakt		

IV. Die Gliederung.

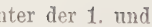
A) Gliederung der Reihen.

1. Die Lage der Fugen.

Die Fuge liegt stets unmittelbar vor oder hinter einer der Hebungen.

Typus A.

Die Fuge liegt unmittelbar:
a) Hinter der 1. Hebung:
× ˘ | × ˘ × ˊ ˘ Ih uueíz her ìmos lónòt: 2b 1b

b) Hinter der 1. und vor der 2. Hebung (bei Senkungsausfall):

Kínd uuàrth her fáterlòs: 3 a, 6 a, 18 a, 23 b, 50 b, 51 a, 56 b — 4 a + 3 b

c) Vor der 2. Hebung:

Kúning uuàs ervírrìt: 19 a, 20 b, 36 a, 45 b, 46 a, 52 a, 52 b, 58 a — 5 a + 3 b

d) Hinter der 2. Hebung:

Frónisc githíginì: 5 b, 9 a, 13 a, 19 b, 24 b, 25 b, 26 b, 28 a, 31 b, 32 a, 34 b, 35 a, 35 b, 37 a, 39 a, 40 a, 41 a, 43 a, 44 b, 47 b, 48 a, 48 b, 49 a, 51 b, 53 a, 54 b, 55 a, 55 b — 14 a + 14 b

e) Hinter der 2. und vor der 3. Hebung (bei Senkungsausfall):

Hlúduìg kúning mìn: 23 a, 25 a, 30 a, 31 a — 4 a

f) Vor der 3. Hebung:

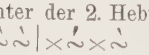
Heízsìt her Hlúduìg: 1 b, 4 a, 5 a, 6 b, 14 a, 15 a, 16 a, 24 a, 41 b, 42 b, 44 a, 49 b, 54 a, 57 a, 58 b, 59 a — 10 a + 6 b

Typus B.

Die Fuge liegt unmittelbar:

c) Vor der 2. Hebung:

Lìetz her heídìne mán: 11 a, 50 a — 2 a

e) Hinter der 2. und vor der 3. Hebung:

Thòh erbár-mèdes gót: 21 a, 42 a — 2 a

g) Hinter der 3. Hebung:

Ìnd er thánanà ginás: 15 b, 33 b, 40 b — 3 b

h) Hinter der 3. und vor der 4. Hebung:

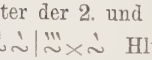
Uuàs erbólgàn Kríst: 20 a — 1 a

i) Vor der 4. Hebung:

Ioh àllen heíligon thánc: 56 a — 1 a

Typus C.

Die Fuge liegt unmittelbar:

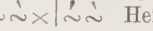
b) Hinter der 1. und vor der 2. Hebung:

Gidùot gódes uuílliòn: 39 b — 1 b

c) Vor der 2. Hebung:

Òb her árbeídì: 10 a, 13 b, 14 b, 22 b, 29 b, 53 b, 59 b — 1 a + 6 b

e) Hinter der 2. und vor der 3. Hebung:

Òbar séo lídàn: 11 b, 34 a, 46 b — 1 a + 2 b

f) Vor der 3. Hebung:

Einan kúning uueíz ìh: 1 a, 27 a, 38 a — 3 a

Typus D.

Die Fuge liegt unmittelbar:

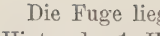
a) Hinter der 1. Hebung:

 Tház gideílder thànnè: 7 a, 7 b, 18 b, 26 a — 2 a + 2 b

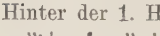
b) Hinter der 1. und vor der 2. Hebung:

 So júng thólon màhtì: 10 b, 12 a, 17 b — 1 a + 2 b

c) Vor der 2. Hebung:

 Ther gérno góde thìonòt: 2 a, 8 a, 8 b, 12 b, 17 a, 21 b, 22 a, 27 b, 28 b, 29 a, 30 b, 32 b, 36 b, 43 b, 45 a, 57 b — 6 a + 10 b

f) Vor der 3. Hebung:

 Mágaczógo uuàrth her sìn: 4 b, 47 a — 1 a + 1 b

Typus E.

Die Fuge liegt unmittelbar:

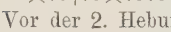
c) Vor der 2. Hebung:

Théro hàbet hèr giuuált: 38 b — 1 b

d) Hinter der 2. Hebung:

So lángò so uuìli Krist: 37 b — 1 b

h) Hinter der 3. und vor der 4. Hebung:

 Kóron uuòlda sìn gód: 9 b — 1 b

i) Fuge vor der 4. Hebung:

Héra sàntà mih gód: 33 a — 1 a

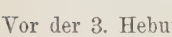
Typus F.

Die Fuge liegt unmittelbar:

f) Vor der 3. Hebung:

 Sìdh uuàrth her gúot mán: 16 b — 1 b

h) Hinter der 3. und vor der 4. Hebung:

 Thès uuarth ìmo sár búoz: 3 b — 1 b

Übersicht über die Lage der Fugen.

	Die Fuge liegt stets unmittelbar vor oder hinter einer der Hebungen.																				Quersumme
	Hinter 1. Hbg.		Zwisch. 1. u. 2. Hbg.		Vor 2. Hbg.		Hinter 2. Hbg.		Zwisch. 2. u. 3. Hbg.		Vor 3. Hbg.		Hinter 3. Hbg.		Zwisch. 3. u. 4. Hbg.		Vor 4. Hbg.		
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	
Typus A	—	1	4	3	5	3	14	14	4	—	10	6	—	—	—	—	—	—	64
Typus B	—	—	—	—	2	—	—	—	2	—	—	—	—	3	1	—	1	—	9
Typus C	—	—	—	1	1	6	—	—	1	2	3	—	—	—	—	—	—	—	14
Typus D	2	2	1	2	6	10	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	25
Typus E	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	4
Typus F	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	2
	2	3	5	6	14	20	14	15	7	2	14	8	—	3	1	2	2	—	118
	5		11		34		29		9		22		3		3		2		

2. Reihenbrechung. [fehlt.]

B) Gliederung der Ketten.

Kettenbrechung.

a) Halbe Kettenbrechung:

α) Die Vorderreihe der gebrochenen Kette schliesst sich an die vorhergehende Kette an. Die Hinterreihe ist selbständig:

5 Gab her imo dugidi, Frônisc githigini,
6 Stuol hier in Vrankôn. ‖ So brûche her es lango.

6, 16, 18, 54 — 4

β) Die Vorderreihe der gebrochenen Kette ist selbständig. Die Hinterreihe schliesst sich an die folgende Kette an:

25 Thanne sprah Hluduig: ‖ Hêrro, sô duon ih,
26 Dôt ni rette mir iz, Al thaz thû gibiudist.

25 — 1

V. Die Formen der rhythmischen Reihenschlüsse und die Schwere der letzten Hebung.

1. Schlusstypus: ´ ˋ.

α) Letzte Hebung unterhalbschwer: ´ ˋ.

ˋ × ˋ × ˋˋ Einan kúning uueíz ih: 1a, 1b, 2a, 2b, 4a, 6a, 6b, 7a, 7b, 8a, 8b, 9a, 10a, 10b, 11b, 12a, 12b, 15a, 17a, 17b, 18a, 19a, 19b, 20b, 22a, 22b, 23b, 24b, 25b, 26b, 27a, 28a, 28b, 29a, 29b, 31a, 31b, 32a, 32b, 34a, 34b, 36a, 36b, 39a, 39b, 41a, 41b, 42b, 43a, 43b, 44b, 47a, 47b, 48a, 48b, 49a, 49b, 50b, 51a, 51b, 52a, 52b, 53a, 53b, 54a, 54b, 57b, 58a, 58b, 59a, 59b — 33a + 38b

β) Letzte Hebung halbschwer: ´ ˋˋ

ˋˋ × ´ ˋˋ Nám sìna vástòn: 16a, 24a, 25a, 30a, 37a, 40a, 46a, 46b, 57a — 8a + 1b

γ) Letzte Hebung untervollschwer: ´ ˋˋˋ

ˋˋ × ´ ˋˋˋ Sìdh uuàrth her gúot mán: 16b — 1b

2. Schlusstypus: ˋ ´.

α) Letzte Hebung überschwer: ˋ ´´.

ˋ × ˋ × ˋˋ´ Thès uuarth ìmo sár búoz: 3b — 1b

β) Letzte Hebung vollschwer: ˋ ´.

´ × ˋ × ˋˋ´ Kóron uuòlda sìn gód: 9b — 1b

γ) Letzte Hebung untervollschwer: ˋ ˋˋˋ.

ˋ × ´ ˋˋ ˋˋˋ Uuàs erbólgàn Kríst: 20a — 1a

3. Schlusstypus: ⏑́×⏑̀.

α) Letzte Hebung unterhalbschwer: ⏑́×⏑̀.

⏑̋×⏑̀×⏑́×⏑̀ Gáb her ìmo dúgidì: 5a, 5b, 13a, 13b, 14a, 14b, 23a, 26a, 35a, 35b, 44a, 45a, 45b, 55b, 56b — 8a + 7b

Ohne Abstufung:

⏑́×⏑̆×⏑̀×⏑̀ Mágaczógo uuàrth her sìn: 4b — 1b

Letzte Hebung schwerer als unterhalbschwer: ⏑̀×⏑̆.

⏑̀× ×⏑̋×⏑́×⏑̆ Uuìli her únsa hínavàrth: 38a — 1a

β) Letzte Hebung halbschwer: ⏑́×⏑̋.

⏑⃛⏑̀×⏑̀×⏑̋ Kínd uuàrth her fáterlòs: 3a, 55a — 2a

4. Schlusstypus: ⏑̀×⏑́.

α) Letzte Hebung überschwer: ⏑̀×⏑́.

⏑̆×⏑̋×⏑̀×⏑̀ Ìnd er thánanà ginás: 15b, 33a, 37b, 38b — 1a + 3b

γ) Letzte Hebung untervollschwer: ⏑̀×⏑⃛.

⏑̀×⏑́⏑̀×⏑⃛ Ióh mir sélbò gibód: 33b, 42a, 56a — 2a + 1b

δ) Letzte Hebung halbschwer: ⏑̀×⏑̋.

⏑̀×⏑́⏑̀×⏑̋ Lìetz her heídìne mán: 11a, 21a, 21b, 27b, 50a — 3a + 2b

Letzte Hebung schwerer als unterhalbschwer: ⏑̀×⏑̆

×⏑̋×⏑́⏑̀×⏑̆ Ind ér gibúoztà sih thès: 18b, 30b, 40b — 3b

Übersicht über die Formen der rhythmischen Reihenschlüsse und über die Schwere der letzten Hebung.

	Die letzte Hebung ist																Quersumme			
	unterhalbschwer				halbschwer		unter-vollschwer		vollschwer		überschwer									
	⏑́		⏑̆		⏑̋		⏑⃛		⏑́		⏑́									
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b					a	b	a+b	
Typus ⏑́⏑̀	33	38	—	—	8	1	—	1	—	—	—	—					41	40	81	= 68,6 %
Typus ⏑̀⏑́	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1	—	1					1	2	3	= 2,5 %
Typus ⏑́×⏑̀	8	8	1	—	2	—	—	—	—	—	—	—					11	8	19	= 16,1 %
Typus ⏑̀×⏑́	—	—	—	3	3	2	2	1	—	—	1	3					6	9	15	= 12,7 %
	41	46	1	3	13	3	3	2	—	1	1	4					59	59	118	
	87		4		16		5		1		5									

Die vollständige Arbeit behandelt in gleicher Weise die auf Seite 2 genannten ahd. Reimgedichte. Es wird festgestellt, dass die Denkmäler je nach ihrem Stimmungsgehalte mehr oder weniger starke Verschiedenheiten in Klangfarbe, Melodie, Rhythmus u. a. zeigen. Aus der Statistik ergibt sich eine Entwicklung des strengen ahd. Reimverses zu freieren Formen (frühmhd. Reimvers).

Lebenslauf.

Ich, Paul Heinrich Karl Habermann, evangelischer Konfession, wurde am 8. März 1887 als Sohn des Stadthauptkassenrendanten Paul Habermann in Aschersleben geboren. Seit Ostern 1896 besuchte ich dort das Gymnasium, das ich Ostern 1905 mit dem Zeugnis der Reife verliess, um Germanistik und klassische Philologie zu studieren. Im Sommersemester 1906 war ich an der Universität Freiburg i. Br. immatrikuliert. Ich studierte dann zwei Semester in Berlin und setzte seit Herbst 1906 meine Studien in Halle a. S. fort. In dem von Herrn Professor Dr. Strauch geleiteten deutschen Seminar zu Halle a. S. war ich in den Wintersemestern 1907 und 1908 ausserordentliches, im Sommersemester 1908 ordentliches Mitglied. An dem Seminar des Herrn Professor Dr. Saran nahm ich im Wintersemester 1908 als ausserordentliches Mitglied teil.

Vorlesungen hörte ich bei den Herren Dozenten: Abert, Bechtel, Dessoir, Diels, Dittenberger †, Finke, Foerster, Fries, Jahn, Kern, Kluge, Lommatzsch, R. M. Meyer, Muff, Praechter, Praetorius, Rickert, Riehl, Robert, Roethe, Saran, Schmalz, E. Schmidt, Strauch, Vahlen, von Wilamowitz-Moellendorff, Wissowa.

An ihren Übungen oder Seminaren gestatteten mir teilzunehmen die Herren: Abert, Bremer, Consbruch, Dessoir, Diels, Ebbinghaus †, Fries, Helm, Imelmann, Jahn, Lommatzsch, Riehl, Saran, Max C. P. Schmidt, Strauch, von Wilamowitz-Moellendorff.

Allen meinen Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aus, insbesondere aber Herrn Professor Dr. Saran, der die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab und ihre Ausarbeitung und Drucklegung durch ständige, bereitwilligst gewährte Unterstützung förderte.